pARTisan

& Kultura Enter

Выпуск 16 2011

КУЛЬТУРА ЛЮБЛІНУ

SZTUKA WSPÓŁCZESNA LUBLINA

enter kultura. miesięcznik wymiany idei

ISSN 1689-7439

Jakiś czas temu Klinau opowiedział mi projekcie wydawniczym „Partizana" pt. „Niewidzialne rewolucje". To seria albumów, prezentujących dokonania współczesnych artystów białoruskich, którzy z różnych względów nigdy nie mieli możliwości zaprezentować się szerszej publiczności, a tym samym owa „szersza publiczność" nie miała okazji dowiedzieć się o tym, jaka w Białorusi sztuka współczesna jest, jak fluktuuje, podejmuję próbę samookreślania się i jak mierzy w przyszłość.

Wpadliśmy wtedy na pomysł z rodzaju tych, które są tak bardzo oczywiste, że nigdy, albo z trudnością się na nie wpada. Żeby poznać i skonfrontować polskich i białoruskich artystów, polską i białoruską sztukę współczesną, środowisko Lublina i Mińska. Z góry odrzuciliśmy próby całościowych komparatystyk w tej kwestii, potrzebnych skądinąd antologii, a skupiliśmy się na tym, co w naszym przekonaniu przyniesie efekt trwalszy – na poznaniu ludzi, zaprezentowaniu ich dokonań. Wzbudzeniu wzajemnego zainteresowania sobą.

Siłą rzeczy, aby takie spotkanie dało oczekiwane skutki, musi mieć ten bezpośredni wymiar, pewną intymność, której nie osiągnie się na najlepiej zorganizowanym wiecu. Dlatego w tym numerze prezentujemy artystów i sztukę współczesną Lublina. W kolejnym zaprezentuje się pod tym kątem Mińsk. W trzecim numerze powiemy o najnowszych tendencjach w sztuce współczesnej w Białorusi i w Polsce. Spotkamy się w trzech numerach specjalnych „Partizana / Kultury Enter".

Paweł Laufer, Artur Klinau

pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе



Мінск І.П.Логвінаў 2011

Заснавальнік Артур Клінаў

Рэдакцыйная рада:
Валянцін Акудовіч, Алесь Анціпенка,
Ігар Бабкоў, Лявон Вольскі,
Сяргей Дубавец, Валянціна Кісялёва,
Сяргей Харэўскі, Вольга Шпарага

Ідэя праекту: Артур Клінаў, Павэл Лаўфэр
Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Рэдактар нумару: Павэл Лаўфэр
Рэдактары: Вальдэмар Татарчук, Магдалена Лінкоўска, Лія Кісялева
Сэкрэтар нумару: Катажына Плебанчык
Пераклад на беларускую: Сьвятлана Курс
Дызайн і вёрстка: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de

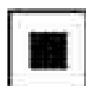
На вокладцы: Уладзімеж Бароўскі», «IV Сынкрэтычны паказ", « Ахвяраваньне Печы », Пулавы, 1966. Фота: Э. Касакоўскі

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

ISSN 1689-7439
enter kultura
miesięcznik wymiany idei




Lubelskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych







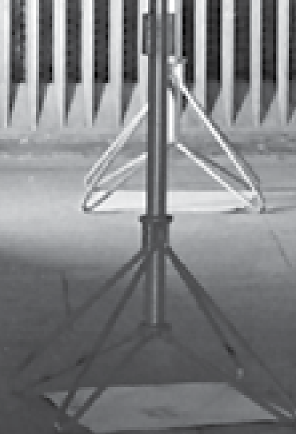














Пэўны час таму мы абмяркоўвалі выдавецкі праект альманаху «pARTisan» пад назваю «Нябачныя рэвалюцыі». Гэта сэрыя альбомаў пра здабыткі сучасных беларускіх мастакоў, якія з розных прычынаў ня мелі магчымасьці паказацца шырокай публіцы. А таму яна, «шырокая публіка», ня мела нагоды даведацца пра гэтае сучаснае мастацтва Беларусі, пра ягоныя флюктуацыі, спробы самавызначэньня й прыцэл у будучыню.

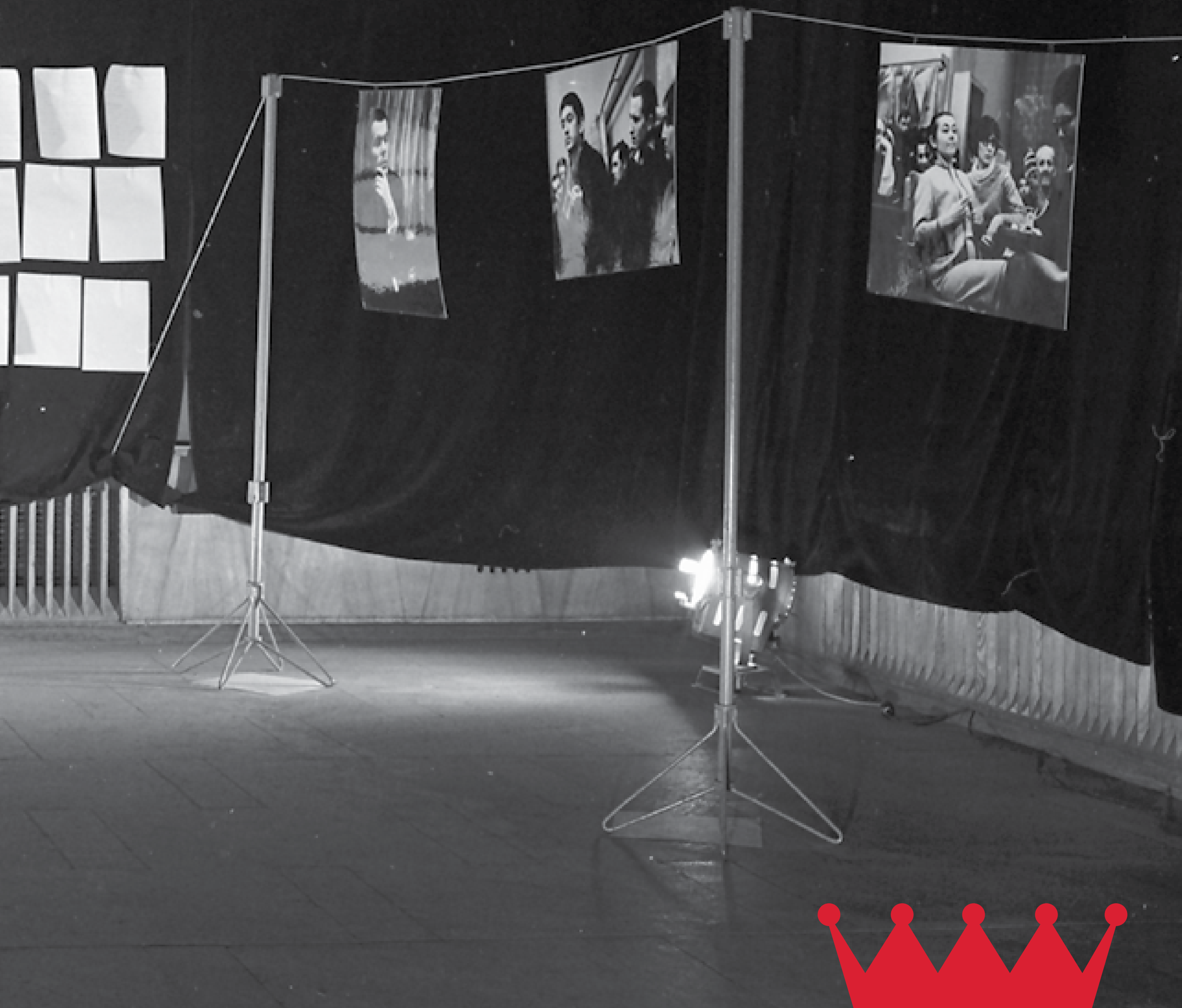
Тады ў нас нарадзілася ідэя з катэгорыі вельмі відавочных, якія, аднак, амаль ніколі не прыходзяць у галаву, — ідэя спазнаць і сутыкнуць польскіх і беларускіх творцаў, польскае й беларускае сучаснае мастацтва, асяродкі Любліну й Менску. Мы адразу ж адкінулі спробы суцэльнага параўнаньня, прыдатнага хутчэй пры складаньні анталёгіі, і засяродзіліся на тым, што, на нашую думку, прынясе больш трывалы эфэкт — на знаёмстве зь людзьмі, прэзэнтацыі іхных дасягненьняў. На ўзбуджэньні ўзаемнай зацікаўленасьці.

Натуральна, каб такое спатканьне дало жаданыя вынікі, патрабуюцца непасрэднасьць, пэўная інтымнасьць, якіх не дасягнеш на мітынгу, нават найлепш арганізаваным.

У гэтым нумары мы прэзэнтуем мастакоў і сучаснае мастацтва Любліну. У наступным з гэткага самага гледзішча будзе прадстаўлены Менск. У трэцім нумары мы распавядзем пра найноўшыя тэндэнцыі ў сучасным мастацтве Беларусі й Польшчы.

Сустрэнемся ў трох спэцыяльных выпусках «pARTisan / Kultury Enter».

Павел Лаўфэр, Артур Клінаў



Уладзімеж Бароўскі, «Фюбікі царб", галерэя «Пад Монай Лізай", 1969. Фота: М. Дыямэнт
Włodzimierz Borowski, „Fubki tarb", Galeria Pod Moną Lisą, 1969. Fot. M. Diament

Стварэньне люблінскай групы «Замак» аказалася значным ня толькі зь мясцовай, але і з агульнапольскай пэрспэктывы. Можна сказаць, што гэта, безумоўна, найлепш падрыхтаваная «мастацкая рэвалюцыя» ў польскім асяродзьдзі, зьвязаным з сучасным мастацтвам апошняга паўстагодзьдзя.

Група «Замак»: незавершаная рэвалюцыя



Пётар Маеўскі

Ужо ў 1961 годзе Ежы Людвіньскі, адзін з найвыбітнейшых тэарэтыкаў і аніматараў сучаснага мастацтва ў Польшчы, пісаў пра мастацкую рэвалюцыю, якую зьдзейсьніла група «Замак» у люблінскім асяродзьдзі. У сваю чаргу, з пэрспэктывы часу Анка Пташкоўска, вядомая мастацтвазнаўца, сьцьвердзіла, што бяз групы «Замак» не было б легендарнай пляцоўкі польскага ньюавангарду 60–70-х гадоў — варшаўскай галерэі «Foksal». Па сутнасьці, распачынаючы сваю дзейнасьць у 1957 годзе, група «Замак» вызначыла паваротны момант у люблінскім мастацкім жыцьці, пракладаючы шлях для наватарскага й экспэрымэнтальнага мастацтва — своеасаблівы кірунак для альтэрнатыўнай культуры, якая з тых часоў разьвівалася ў Любліне амаль бесьперапынна аж па сёньняшні дзень. Утварэньне люблінскай групы «Замак» аказалася значным ня толькі зь мясцовай, але і з агульнапольскай пэрспэктывы. Можна сказаць, што гэта, безумоўна, найлепш падрыхтаваная «мастацкая рэвалюцыя» ў польскім асяродзьдзі, зьвязаным з сучасным мастацтвам апошняга паўстагодзьдзя, — але ці была яна завершаная?

Чальцы групы «Замак». Архіў тэатру NN
Czlonkowie Grupy Zamek. Foto ze zbiorow Tetaru NN

Нягледзячы на тое, што гісторыя гэтай мастацкай фармацыі належыць да абшару, які можна назваць «археалёгіяй новага часу» ў Польшчы, аднак важна адпаведнае прачытаньне ейнага значэньня з пэрспэктывы сучаснасьці. Дзейнасьць групы належала да важных мастацкіх зьяваў у Польшчы й разам з тым перагукалася з памкненьнямі позьняга мадэрнізму напярэдадні ньюавангарднага пераломy ў сусьветным мастацтве.

Трэба памятаць, што сёньня адбываецца сапраўды пераломная рэінтэрпрэтацыя мастацтва ў Польшчы пасьля 1945 году. Гэта шматгадовая гісторыя мастацтва, у нейкім сэнсе пісаная «наноў», найперш у зьвязку з палітычнымі зьменамі й свабодай слова, а ў апошнія гады — у сувязі з дасьледніцкім ажыўленьнем у польскіх музэйных установах, якія займаюцца мастацтвам новага часу й сучаснасьці. Працэс гэты ўсё яшчэ ў пачатковай стадыі, але ўжо прыносіць канкрэтны плён у выглядзе шматлікіх публікацыяў, навуковых сэсій, рэтраспэктыўных і праблемных выставаў, а таксама фармаваньня на новых прынцыпах калекцыяў мастацтва новага часу й сучаснасьці ў шматлікіх асяродках Польшчы, у тым ліку ў Любліне.

Сымптаматычна й тое, што Люблінскае таварыства заахвочваньня мастацтваў, заснаванае ў 2005 годзе, распачало стварэньне рэгіянальнай калекцыі сучаснага мастацтва ў Любліне з набыцьця карціны «Вока прарока» Ўладзімежа Бароўскага — аднаго з найважнейшых чальцоў групы «Замак». Гэтая карціна, намаляваная ў 1957 годзе, стала своеасаблівым «геральдычным знакам» люблінскай калекцыі, які акрэсьлівае далейшыя шляхі стварэньня збораў.

Важнай агульнапольскай падзеяй была й 50-я гадавіна ўтварэньня групы «Замак». У 2007 годзе ў Каталіцкім унівэрсытэце Любліну ў акадэмічным коле адбылася дыскусія «Група «Замак». У 50-ю гадавіну ўтварэньня» з удзелам чальцоў групы, іхных прыхільнікаў і сьведкаў мінулых падзей. Вынікам сталіся ёмістыя выданьні, у якіх былі сабраныя паасобныя публікаваныя раней матэрыялы й новыя дасьледаваньні творчасьці чальцоў групы[1]. Гэтая своеасаблівая «інвэнтарызацыя» таго, што ўжо вядома, і таго, што ўсё яшчэ чакае высьвятленьня, спарадзіла вострую патрэбу далейшай дасьледчыцкай працы, дала шэраг адказаў, але і паставіла новыя пытальнікі ў гісторыі польскага мастацтва часоў «адлігі».

Для польскага мастацтва новага часу пэрыяд «адлігі» быў ключавым. Без разуменьня таго, што сталася тады, немагчыма дакладна ацаніць такія фэномэны, як стварэньне групы «Замак» у Любліне. Нагадаем, што Польшча — бадай, адзіная краіна ў былым савецкім блёку, якая досыць хутка адкінула сацрэалізм як абавязковую культурна-мастацкую дактрыну. Гэтая дактрына панавала ў польскай культурнай палітыцы ўсяго некалькі гадоў (1949–55). У сярэдзіне 1950-х са шматлікіх прычынаў яна сталася «чужародным целам», якое не дапасоўвалася да польскай культуры, укаранёнай у заходняй мастацкай традыцыі. Пэрыяд, які ўмоўна называецца «адлігай», быў канчатковым зваротам у бок Захаду, першай, але не апошняй спробай вызваліць польскую культуру з кайданоў геапалітычна абумоўленай ідэалягічнай залежнасьці, сфармаванай пасьля Другой сусьветнай вайны ў гэтай частцы Эўропы. Праўда, «адліга», як вядома, прынесла ня поўную свабоду, а толькі частковую (Вітальд Гамбровіч з горкай іроніяй назваў гэта свабодай на 48%), аднак сацыялістычны рэалізм быў адкінуты, і вяртаньня да яго ў Польшчы ўжо не было.

Калі я й прыводжу гэтыя добра вядомыя факты, то толькі дзеля таго, каб нагадаць, якім быў фон таго надзвычайнага памкненьня да навачаснага мастацтва ў Польшчы ў другой палове 1950-х. Мастацтва, якое тады зьявілася, было супрацьлегласьцю рэалізму — гэта было мастацтва абстрактнае. У сусьветным мастацтве ў той час дамінавалі розныя формы лірычнай абстракцыі, аднак паволі прабівала шлях нэададаістычнае мастацтва прадмету. Магчымасьць выезду на Захад, асабліва ў Парыж, а таксама публікацыі тэкстаў пра найноўшае мастацтва дазволілі паступова ўсьвядоміць стан актуальнага арту ў сьвеце. Вобразна кажучы, пэрыяд «адлігі» ў Польшчы трохі нагадваў дзеяньне сазлучаных сасудаў. Закрытыя дагэтуль шляхі былі прабітыя, і актуальнае мастацтва з усяе моцы ўзьняло тагачаснае польскае мастацкае жыцьцё, за некалькі гадоў выраўняўшы штучна зьніжаны ўзровень.

Характэрнай зьявай тых часоў было, сярод іншага, аб'яднаньне маладых мастакоў у групы ў найважнейшых цэнтрах краіны, ад Кракаву да Варшавы, праз Познань, Уроцлаў і Лодзь, па Катавіцы й Люблін. Аднак люблінская група «Замак» была спэцыфічным утварэньнем. Зь іншымі групамі яе лучыла дынаміка дзейнасьці на карысьць мастацтва новага часу. Аднак іншым быў пункт выхаду — унівэрсытэцкі асяродак, зь якім была зьвязаная частка гэтай групы, прыхільнікі, студэнты гісторыі мастацтва ў Каталіцкім унівэрсытэце Любліну. Яшчэ ў пэрыяд сталінізму ўнівэрсытэт быў адным зь нешматлікіх у Польшчы анклаваў свабоды, дзе можна было весьці вольныя дыскусіі, выказваць супрацьлеглыя погляды, у тым ліку й у дачыненьні да тагачаснага мастацтва. У цяжкія часы сталінізму там вучыліся таленавітыя маладыя людзі, якія з ідэалягічных прычынаў не маглі займацца ў дзяржаўных мастацкіх вучэльнях. Менавіта ў тым коле стварыліся асновы ідэйна-мастацкай актыўнасьці будучых чальцоў групы, а таксама зьвязаных зь ёю крытыкаў, што ў значнай меры вызначыла іх бескампрамісныя й радыкальныя настроі.

Запал зацікаўленых мастацтвам студэнтаў быў варты нэафітаў. У вучэльні яны слухалі даклады маладога эрудыта й знаўцы сучаснага мастацтва Яцка Вазьнякоўскага, які прыяжджаў з Кракаву. Ён здолеў распаліць у іхных сэрцах сапраўдны энтузіязм да найноўшага мастацтва. Аднак вельмі хутка будучыя чальцы групы распачалі інтэнсіўную самаадукацыю. Яны здабывалі амаль недаступныя шырокай публіцы замежныя часопісы, прысьвечаныя сучаснаму мастацтву, даставалі рэпрадукцыі й усялякія зьвесткі, якія пачыналі нясьмела зьяўляцца і ў польскай прэсе. Неўзабаве яны навязалі асабістыя кантакты з мастакамі зь іншых асяродкаў, асабліва з Галерэі «Крывое Кола» ў Варшаве й з асяродку мастакоў вакол Тадэвуша Кантара ў Кракаве. Незьлічоныя дыскусіі на тэму гістарычнага авангарду, экспрэсіянізму, кубізму, канструктывізму, сюррэалізму стварылі першы каркас праграмных прынцыпаў.

Першы выступ групы пад назвай «Замак» адбыўся ў 1957 годзе ў Галерэі «Крывое Кола» ў Варшаве й у пэўным сэнсе завершыў некалькі гадоў фармаваньня ейнага пэрсанальнага складу. Група першапачаткова налічвала 11 чальцоў, сярод якіх вылучаліся ўжо згаданы Ўладзімеж Бароўскі, а таксама Тытус Дзедушыцкі й Ян Земскі. Варта памятаць, што да групы мастакоў тады належалі таксама Ежы Дуракевіч, РышардКівэрскі, Міраслаў Камендэрскі, Кшыштаф Кужанткоўскі, Станіслаў Міхальчук, Люцыян Осіяс, Юзэф Тарлоўскі й Пшэмыслаў Зваліньскі. Вялізную ролю адыграў Ежы Людвіньскі, які быў крытыкам і тэарэтыкам групы. Яе суправаджалі й іншыя крытыкі: Анка Пташкоўска, Веслаў Бароўскі, Уршуля Чартарыска й Марыюш Тхорэк. Такім чынам, група ўяўляла сабой кангламэрат мастакоў і крытыкаў. Перш чым іх дарогі разыйшліся, яны стварылі ідэйна-мастацкую супольнасьць.

Выстава ў Галерэі «Крывое Кола» была для групы знакам прызнаньня. Галерэя ў часы «адлігі» была найважнейшым месцам прэзэнтацыі сучаснага польскага мастацтва. Люблінскія мастакі здабылі падтрымку карыфэя польскага авангарду — Генрыка Стажэўскага. Выстава шырока камэнтавалася ў агульнапольскай мастацкай крытыцы. Без сумневу, гэтая падзея акрыліла мастакоў зь Любліну. Праз год яны зноў зьявіліся ў Галерэі «Крывое Кола», і гэтая выстава выклікала ў Польшчы своеасаблівую сэнсацыю. Чаму? Многія крытыкі заўважылі падабенства іхных пошукаў з эўрапейскім мастацкім авангардам пад маркаю ***informel***, асабліва г. зв. «гішпанскай школай». Выразнае захапленьне ў мастацтве

[1] Grupa «Zamek». Historia — krytyka — sztuka, pod. red. M. Kitowskiej-Łysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2007; Grupa «Zamek». Konteksty — wspomnienia — archiwalia, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2009.

рэчывамі й матэрыяй замест адкінутай ілюзіі, арыгінальныя дасягненьні, асабліва Бароўскага, Дзедушыцкага й Земскага, высунулі групу на пазыцыі адважных экспэрымэнтатараў, якія шукаюць аўтэнтычную й арыгінальную форму выяўленьня, зрабілі зь іх кангеніяльных сусьветных мастакоў канца 1950-х.

Без сумневу, найвялікшай мастацкай зьявай быў Уладзімеж Бароўскі. Ягоны даробак сёньня найлепш вывучаны й урэшце — пасьля шматгадовай маргіналізацыі — ацэнены. Дзякуючы рэтраспэктыўным выставам, арганізаваным у 1990-х у Цэнтры сучаснага мастацтва ў Варшаве, а апошнім часам і міжнароднай канфэрэнцыі, што прайшла ў сталічным Музэі сучаснага мастацтва, стала больш відавочнай выключная роля Бароўскага, які ў Польшчы бескампрамісна вызначаў шляхі для ньюавангарднай тоеснасьці мастака, адпрэчваў усе умоўнасьці, што скоўваюць творчае ўяўленьне. Група «Замак» была для Бароўскага толькі пунктам выхаду, а канцавой кропкай зьяўляецца ягоная першапраходніцкая пазыцыя ў абшары польскага канцэптуалізму 1970-х. Сёньня падкрэсьліваюць ягонае непрымірымае стаўленьне да «раскладу сіл» у тагачасным мастацкім сьвеце, аўтэнтычнае наватарства многіх яго пачынаньняў, такіх як славутыя антыхэпэнінгі, якія ён называў «Сынкрэтычнымі паказамі», а таксама — што асабліва інтрыгуе — пазыцыю бунтаўніка, які насьміхаецца з ідэалёгіі сацыялістычнай дзяржавы. У канцы 1950-х, калі Група «Замак» акрэсьліла сваю мастацкую тоеснасьць, Бароўскі стварыў першыя «Артоны» (1958). Гэта былі асамбляжныя канструкцыі, выкананыя з выкарыстаньнем вобаду роварнага кола (у гонар Дзюшампа), абсталяваныя лямпачкамі, якія пульсавалі ў нерэгулярным рытме, — каварны жэст, які паўтараў мастацкія працэдуры з выкарыстаньнем гатовага прадмету, і адначасна аб'екты, якія апярэджвалі кінэтычныя нэададаістычныя прасторавыя формы Жана Тэнглі, які распрацаваў пастулят «паэтычнага рэцыклінгу рэчаіснасьці» Nouveaux Réalistes, сфармуляваны ў 1960 годзе.

У той час, як Бароўскі ствараў «Артоны», Ян Земскі выконваў «Формулы» — прастакутныя «карціны», у якіх мастацкая ілюзія была замененая мастацкай матэрыяй. Назва гэтых твораў узялася са спалучэньня словаў «мур» і «фармаваньне». Земскі менавіта й пераймаўся тым, каб паўтарыць у карціне матэрыяльную структуру фізычнага сьвету, дасьледаваць і адчуць ейную кансыстэнцыю, разабрацца, быццам альхімік, у ейнай будове, зьвязаць яе з правільнай будовай сусьвету, вызначанага пітагоравай геамэтрыяй. Земскі пасьлядоўна ствараў своеасаблівыя «прадметы мастацтва», сплятаючы фізычную, пасіўную матэрыю з парадкам кампазыцыі, што прывяло аўтара ў сярэдзіне 1960-х да мастацтва, якое гаварыла на чыстай «мове геамэтрыі». Урэшце Земскі спыніўся ў коле нэаканструктывізму, які ў той час узяў слова ў Польшчы.

Ужо гэтыя два прыклады выразна сьведчаць, што мастакі групы «Замак» прадстаўлялі ў мастацтве тэрыторыю, якую можна апісаць катэгорыяй «прадметнасьці», што з усёй моцы мела акрэсьліць шляхі мастацкіх пошукаў у 1960-х. У тым дзесяцігодзьдзі ў сусьветным мастацтве вызначыліся ньюавангардныя тэндэнцыі, у істотнай ступені й рознымі постацямі зьвязаныя з адкрытым праектам гістарычнага авангарду, які прадстаўляў «гатовы прадмет». У гэтым кірунку пайшлі й экспэрымэнты Тытуса Дзедушыцкага, які найперш на плашчыні карціны спалучаў элемэнты мастацкай ілюзіі й каляжныя структуры, што стваралі міжсобку сапраўдныя прасторавыя стасункі. А потым будаваў прасторавыя рэльефы з выкарыстаньнем сынтэтычнага шкла, драўляных элемэнтаў і мэталу, якія назваў «Іншымі вобразамі». Гэтая цікавая творчасьць у наш час найменш вывучаная — між іншым, і таму, што Дзедушыцкі з канца 1959 году пастаянна знаходзіўся ў Парыжы.

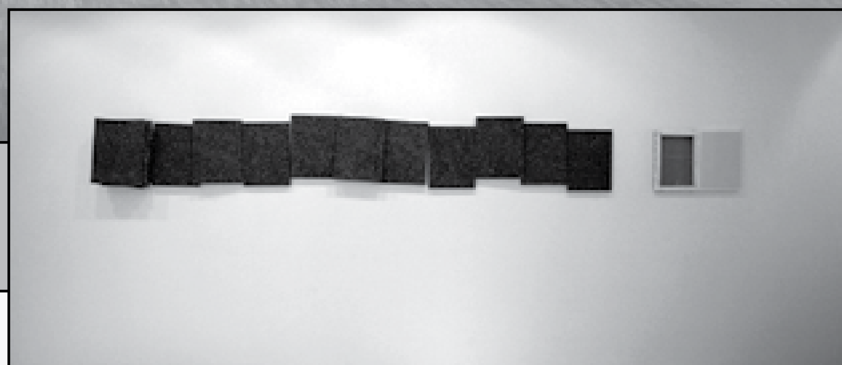
У эміграцыі Дзедушыцкі зьвязаўся зь міжнародным мастацкім рухам вакол часопісу «Phases», які займаўся шырокім абшарам сучаснага мастацтва, што разьвівалася паміж палюсамі сюррэалізму й абстракцыі. Шмат разоў ён браў удзел у калектыўных выставах, якія ладзіў нястомны аніматар гэтага руху Эдуар Жагуар у Парыжы і па-за ім. Гэтыя кантакты дапамаглі арганізаваць сэнсацыйную выставу групы «Замак» у Парыжы ў 1960-м. У ёй узялі ўдзел Бароўскі, Дзедушыцкі й Земскі. Відавочна, дзякуючы гэтай экспазыцыі група «Замак» трапіла ў слоўнік абстрактнага мастацтва La Peinture Abstraite (Лязана, 1967), падрыхтаваны Жанам Клярэнсам Лямбэрам. Нягледзячы на тое, што былі заплянаваныя чарговыя замежныя выставы (пра якія пісаў у лістах Дзедушыцкі), яны не адбыліся з прычыны цяжкасьцяў у кантактах паміж мастакамі ў краіне і за «жалезнай заслонай». Выстава аказалася апошнім паказам твораў кола мастакоў пад назваю «Замак».

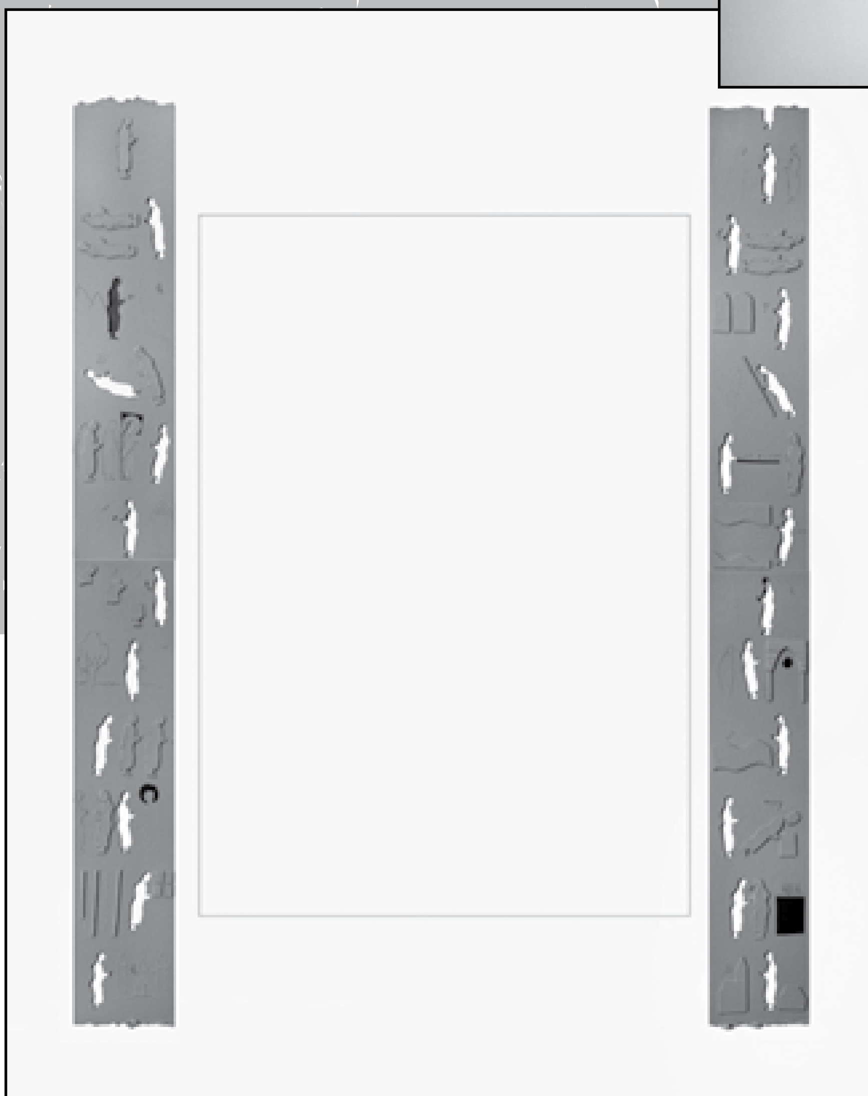
Шматкроць згаданы Ежы Людвіньскі ня раз суправаджаў групу «Замак» як крытык і тэарэтык ейнай мастацкай праграмы. Яшчэ адною праявай дынамікі дзейнасьці гэтага асяродку было зараджэньне мастацкай крытыкі выразна радыкальнага характару. З ініцыятывы Людвіньскага ў Любліне выдаваўся часопіс «Структуры». Адзінаццаць нумароў часопісу зьявіліся ў 1956–1961 гадах. Постаць Людвіньскага не перастае захапляць. Як і Бароўскі, пры жыцьці ацэнены толькі ў вузкім коле польскага ньюавангарду, цяпер ён лічыцца зоркай артофу 1960–1970-х. Ягоны тэарэтычны даробак шырока вядомы як з аб'ёмных збораў тэкстаў (зьявіліся дзьве анталёгіі ў краіне й адна за мяжой[2]), так і дзякуючы выставам, якія прэзэнтуюць ягонуюарыгінальную,частавізіянэрскуюканцэпцыюсучаснага мастацтва. Яго канцэпцыі сёньня зьяўляюцца крыніцай ідэяў для маладых і амбітных куратараў у шматлікіх асяродках, што займаюцца выставамі ў Польшчы. Для групы «Замак» ён быў ключавой постацьцю, ягоныя праніклівыя й палымяныя тэксты скрупулёзна высьвятлялі інтэнцыі Бароўскага й Земскага. Рэдагуючы «Структуры», Людвіньскі тым самым праводзіў шырокую дыскусію на тэму формаў сучаснага мастацтва ў Польшчы. На старонках часопісу зьяўляліся тэксты найбольш уплывовых тагачасных польскіх крытыкаў. Апрача таго, у часопісе рэгулярна публікаваліся маладыя крытыкі зь Любліну. Побач з самім Людвіньскім у «Структуры» пісалі згаданая ўжо Анка Пташкоўска, Веслаў Бароўскі й Марыюш Тхорэк. Менавіта гэтая тройка крытыкаў стварыла ў 1966 годзе ў Варшаве галерэю «Foksal» у супрацы з Генрыкам Стажэўскім, а потым і Тадэвушам Кантарам. На старонках «Структураў» публікавалася й Уршуля Чартарыска — пазьней выбітны фотакрытык. Хаця часопіс і не праіснаваў доўга, у той час ён быў адной зь нешматлікіх трыбун для дыскусіі аб актуальным мастацтве ў Польшчы.

Такім чынам, калі мы ставім пытаньне пра рэвалюцыйнасьць дзейнасьці групы, то, здаецца, факты гавораць самі за сябе. Але апрача фактаў, якія зьяўляюцца бясспрэчнымі, ёсьць і іх інтэрпрэтацыя. Рэвалюцыя была сном, які не да канца ажыцьцявіўся. Марай групы было далучэньне да міжнароднага працэсу актуальнага мастацтва. Здаецца, што гэты пастулят тады выкананы ня быў, але ў нейкім сэнсе ён рэалізуецца сёньня, калі пра Бароўскага ці Людвіньскага пачынаюць гучна гаварыць і за мяжой. Бязь іх, безумоўна, гісторыя мастацтва ў Польшчы выглядала б інакш.

Пётар Маеўскі — *ад'юнкт факультэту гісторыі мастацтваў у Інстытуце мастацтваў на мастацкім аддзяленьні Ўнівэрсытэту Марыі Складоўскай-Кюры ў Любліне. Віцэ-прэзыдэнт Люблінскага Таварыства заахвочваньня мастацтва.*

[2] Jerzy Ludwiński, Epoka błękitu, pisma wybrane, wyd. Otwarta Pracownia, Kraków 2005; Jerzy Ludwiński, Notes from Future of Art, pod red. M. Ziółkowskiej, wyd. Van Abbe Museum, Holandia 2008; Jerzy Ludwiński, Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty, wyd. ASP w Poznani i BWA we Wrocławiu, Poznań 2010.





1. Славамір Мажэц, «Трыптых», 2009
2. Славамір Мажэц, з цыклю «Названыя карціны», 2010
3. Славамір Мажэц, з цыклю «Вакол іконы», 2010

1. Sławomir Marzec, „Tryptyk”, 2009.
2. Sławomir Marzec, z cyklu „Obrazy tytułowane”, 2010
3. Sławomir Marzec, z cyklu „Wokół ikony”, 2010

Sławomir Marzec



Powstanie lubelskiej grupy „Zamek” okazało się znaczące nie tylko w perspektywie lokalnej, ale i ogólnopolskiej. Można powiedzieć, że była to zdecydowanie najlepiej przygotowana „rewolucja artystyczna” w polskim środowisku związanym ze sztuką współczesną ostatniego półwiecza.

Grupa „Zamek” – niedokończona rewolucja

Piotr Majewski

Już w 1961 roku Jerzy Ludwiński, jeden z najwybitniejszych teoretyków i animatorów sztuki współczesnej w Polsce, pisał o rewolucji artystycznej, której dokonała grupa „Zamek” w środowisku lubelskim. Z kolei z perspektywy czasu Anka Ptaszkowska, znana krytyczka sztuki, stwierdziła, że bez grupy „Zamek” nie byłoby legendarnego miejsca polskiej neoawangardy lat 60. i 70. – warszawskiej galerii Foksal. W istocie, rozpoczynając swą działalność w 1957 roku, grupa „Zamek” wyznaczyła moment zwrotny w lubelskim życiu artystycznym, wytyczając ścieżkę dla sztuki o charakterze nowatorskim i eksperymentalnym – swoisty kierunek dla kultury alternatywnej, rozwijanej odtąd w Lublinie niemal w sposób ciągły, aż po dzień dzisiejszy. Powstanie grupy „Zamek” okazało się jednak znaczące nie tylko w perspektywie lokalnej, ale i ogólnopolskiej. Można powiedzieć, że była to zdecydowanie najlepiej przygotowana „rewolucja artystyczna” w polskim środowisku związanym ze sztuką współczesną w okresie ostatniego półwiecza, ale czy została dokończona?

Pomimo, że historia tej formacji artystycznej należy do obszaru, który można nazwać „archeologią nowoczesności” w Polsce, to wydaje się konieczne właściwe odczytanie jej znaczenia z perspektywy współczesności. Działalność grupy przynależała do ważnych zjawisk artystycznych w Polsce, a zarazem korespondowała z dążeniami w sztuce światowej dojrzałego modernizmu w przededniu neoawangardowego przełomu.

Trzeba pamiętać, że dzisiaj dokonuje się prawdziwie przełomowa reinterpretacja sztuki w Polsce po 1945 roku. Od wielu już lat jest ona niejako pisana „od nowa” najpierw w związku z przemianami politycznymi i pełną wolnością słowa, a w ostatnich latach – w związku z badawczym ożywieniem w Polsce instytucji muzealnych zajmujących się sztuką nowoczesną i współczesną. Proces ten jest chyba wciąż w stadium początkowym, lecz już przynosi konkretne owoce w postaci licznych publikacji, sesji naukowych, retrospektywnych i problemowych wystaw, a także gromadzenia w nowym duchu kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej w wielu ośrodkach w Polsce, w tym także w Lublinie.

Symptomatyczne jest, że inicjując swą działalność Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych – organizacja powołana (w 2005 roku) do stworzenia regionalnej kolekcji sztuki współczesnej w Lublinie – rozpoczęła proces budowania tejże kolekcji od zakupu obrazu „Oko proroka” Włodzimierza Borowskiego – jednego z najważniejszych członków grupy „Zamek”. Obraz ten, namalowany w 1957 roku, stał się swoistym „znakiem heraldycznym” lubelskiej kolekcji, wyznaczającym dalsze tropy tworzenia zbiorów.

Ważnym wydarzeniem ogólnopolskim była też 50. rocznica założenia grupy „Zamek”. W 2007 roku w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w kręgu akademików odbył się panel dyskusyjny („Grupa Zamek. W 50. rocznicę powstania”) z udziałem żyjących członków grupy, jej sympatyków i świadków minionych wydarzeń. Owocem są obszerne publikacje książkowe, zbierające rozproszone, publikowane wcześniej, materiały i nowe opracowania twórczości jej członków[1]. Ta swoista „inwentaryzacja” tego, co już wiadomo i tego, co wciąż czeka na wyjaśnienie, zrodziła palącą potrzebę dalszej pracy badawczej, przyniosła szereg odpowiedzi, ale też postawiła nowe znaki zapytania w historii polskiej sztuki nowoczesnej czasów „odwilży”.

Dla polskiej sztuki nowoczesnej okres tzw. „odwilży” był kluczowy. Bez zrozumienia, co wówczas się stało nie sposób właściwie ocenić takich fenomenów, jak właśnie pojawienie się grupy „Zamek” w Lublinie. Przypomnijmy, że Polska, jako jedyny chyba kraj w byłym bloku sowieckim dość szybko odrzuciła realizm socjalistyczny, jako obowiązującą doktrynę artystyczno-kulturalną. Doktryna ta panowała w polskiej polityce kulturalnej zaledwie kilka lat (1949-55). W połowie lat 50., z wielu powodów, okazała się „ciałem obcym”, nieprzystającym do kultury polskiej, zakorzenionej w kręgu okcydentalnej tradycji artystycznej. Okres nazywany umownie „odwilżą” był generalnym zwrotem w stronę Zachodu, pierwszą, lecz nie ostatnią próbą uwolnienia kultury polskiej od więzów geopolitycznie uwarunkowanej zależności ideologicznej, uformowanej po drugiej wojnie światowej w tej części Europy. Co prawda „odwilż”, jak wiadomo, nie przyniosła wolności pełnej, lecz tylko pewną jej postać (Witold Gombrowicz nazwał ją gorzko-ironicznie – wolnością na 48%), jednak realizm socjalistyczny został odrzucony i nie było już do niego w Polsce powrotu.

Jeśli przypominam te dobrze znane fakty, to po to, aby uprzytomnić, jakie było generalne tło niezwykłego impetu recepcji sztuki nowoczesnej w Polsce w drugiej połowie lat 50. Sztuka, która wówczas pojawiła się, była przeciwieństwem realizmu – była to sztuka abstrakcyjna. W malarstwie światowym dominowały w tym czasie różne formuły abstrakcji lirycznej, powoli przecierała też szlak neodadaistyczna sztuka przedmiotu. Możliwości podróżowania na Zachód, szczególnie do Paryża, oraz publikowania tekstów o sztuce aktualnej, przyniosły stopniowy wzrost świadomości o sztuce aktualnej na świecie. Obrazowo rzecz ujmując okres „odwilży” w Polsce przypominał trochę działanie naczyń połączonych. Zamknięte dotąd szlaki zostały przetarte i sztuka nowoczesna z całą siłą zasiliła wówczas polskie życie artystyczne, w ciągu kilku lat wyrównując nienaturalnie zaniżony poziom.

[1] Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka, pod. red. M. Kitowskiej-Łysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2007; Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, M. Lachowskiego, P. Majewskiego, TN KUL, Lublin 2009.

Charakterystycznym zjawiskiem tego okresu było m. in. integrowanie się młodych artystów w grupy w najważniejszych ośrodkach w kraju, od Krakowa i Warszawy, poprzez Poznań, Wrocław i Łódź, po Katowice i Lublin. Lubelska grupa „Zamek" była jednak tworem specyficznym. Z innymi grupami połączyła ją dynamika działania na rzecz sztuki nowoczesnej. Inny był jednak punkt wyjścia – środowisko uniwersyteckie, z którym była związana część jej członków, sympatyków, studentów historii sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Jeszcze w okresie stalinizmu, uniwersytet ten był jedną z nielicznych w Polsce enklaw wolności, w których można było prowadzić swobodne dyskusje i ścierać poglądy, także na temat sztuki nowoczesnej. W trudnych czasach stalinizmu studiowali tam uzdolnieni artystycznie młodzi ludzie, którzy z powodów ideologicznych nie mogli podjąć kształcenia na państwowych uczelniach artystycznych. W tym właśnie kręgu zrodziły się postawy ideowo-artystycznej aktywności przyszłych członków grupy oraz związanych z nią krytyków, co w dużej mierze zadecydowało o ich bezkompromisowym i radykalnym nastawieniu.

Determinacja zainteresowanych sztuką aktualną studentów była godna neofitów. Na uczelni słuchali wykładów przyjeżdżającego z Krakowa młodego erudyty i znawcy sztuki współczesnej Jacka Woźniakowskiego, który potrafił rozpalić w ich umysłach prawdziwy entuzjazm dla sztuki najnowszej. Jednak szybko przyszli członkowie grupy podjęli intensywne samokształcenie. Na własną rękę zdobywali niemal niedostępne wówczas szerzej pisma zagraniczne poświęcone sztuce nowoczesnej, docierali do reprodukcji i wszelkich wiadomości, które nieśmiało zaczynały wówczas pojawiać się w prasie polskiej. Wkrótce też nawiązali osobiste kontakty z artystami z innych ośrodków, szczególnie z kręgu Galerii Krzywego Koła w Warszawie i ze środowiska artystów skupionych wokół Tadeusza Kantora w Krakowie. Niekończące się dyskusje na temat dziedzictwa historycznej awangardy, ekspresjonizmu, kubizmu, konstruktywizmu, surrealizmu, przyniosły pierwszy zrąb założeń programowych.

Pierwsze wystąpienie grupy pod nazwą „Zamek" odbyło się w 1957 roku w Galerii Krzywe Koło w Warszawie i niejako wieńczyło kilkuletni okres kształtowania się jej trzonu personalnego. Grupa liczyła początkowo jedenastu członków, spośród których wyróżniali się wspomniany Włodzimierz Borowski, a także Tytus Dzieduszycki i Jan Ziemski. Warto pamiętać, że do grupy artystów należeli wówczas także Jerzy Durakiewicz, Ryszard Kiwerski, Mirosław Komendecki, Krzysztof Kurzątkowski, Stanisław Michalczuk, Lucjan Ocias, Józef Tarłowski i Przemysław Zwoliński. Ogromną rolę odegrał Jerzy Ludwiński, który był krytykiem i teoretykiem grupy. Towarzyszyli jej też inni krytycy: Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski, Urszula Czartoryska i Mariusz Tchorek. Zatem grupa stanowiła początkowo artystyczno-towarzyski konglomerat artystów i krytyków. Zanim ich drogi rozeszły się, stworzyli wspólnotę ideowo-artystyczną.

Wystawa w Galerii Krzywe Koło była dla grupy nobilitująca. Galeria w okresie „odwilży" była najważniejszym miejscem prezentacji sztuki nowoczesnej w Polsce. Artyści lubelscy uzyskali wówczas poparcie nestora polskiej awangardy – Henryka Stażewskiego. Wystawa była też szeroko komentowana przez ogólnopolską krytykę artystyczną. Bez wątpienia wydarzenie to dodało skrzydeł artystom z Lublina. Rok później ponownie wystawiali w Galerii Krzywe Koło, a wystawa ta wzbudziła w Polsce swoistą sensację. Dlaczego? Wielu krytyków dostrzegło wówczas podobieństwa poszukiwań z europejską awangardą malarską spod znaku informel, a szczególnie tzw. „szkołą hiszpańską". Wyraźne zafascynowanie w malarstwie tworzywem i materią malarską wprowadzoną w miejsce odrzuconej iluzji, oryginalne pod tym względem osiągnięcia, zwłaszcza Borowskiego, Dzieduszyckiego i Ziemskiego, uplasowały grupę na pozycji odważnych eksperymentatorów, poszukujących autentycznej i oryginalnej formy wyrazu, kongenialnych artystom światowym końca lat 50.

Bez wątpienia największą osobowością artystyczną był Włodzimierz Borowski. Jego dorobek jest dziś coraz lepiej znany i wreszcie – po wieloletnim marginalizowaniu – doceniany. Za sprawą wystaw retrospektywnych organizowanych w latach 90. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, a ostatnio dzięki międzynarodowej konferencji jemu poświęconej w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, wyraźniej widać wyjątkową drogę Borowskiego, który w Polsce bezkompromisowo wytyczał ścieżkę dla neoawangardowej tożsamości artysty, odrzucającego wszelkie konwencje krępujące wyobraźnię twórczą. Grupa „Zamek" była dla Borowskiego zaledwie punktem wyjścia, a punktem dojścia wydaje się jego prekursorska pozycja w obszarze polskiego konceptualizmu lat 70. Podkreśla się dziś jego niepokorny stosunek do „układu sił" w świecie artystycznym tamtego czasu, autentyczne nowatorstwo wielu przedsięwzięć, takich jak słynne antyhappeningi, które nazywał „Pokazami Synkretycznymi", a także – co jest szczególnie intrygujące – postawę buntownika drwiącego z ideologii socjalistycznego państwa. W końcu lat 50., gdy grupa „Zamek" określiła swoją artystyczną tożsamość, Borowski stworzył pierwsze „Artony" (1958). Były to konstrukcje asamblażowe wykonane z wykorzystaniem obręczy koła rowerowego (w hołdzie dla Duchampa), zaopatrzone w pulsujące nieregularnym rytmem lampki świetlne – przewrotny gest powtarzający procedury malarskie z wykorzystaniem przedmiotu gotowego, zarazem obiekty wyprzedzające kinetyczne neodadaistyczne formy przestrzenne Jeana Tinguely'ego, spełniającego postulat „poetyckiego recyclingu rzeczywistości" Nouveaux Réalistes, sformułowany w 1960 roku.

W okresie, gdy Borowski tworzył „Artony", Jan Ziemski wykonywał „Formury" – prostokątne „obrazy", w których iluzja malarska zastąpiona została malarską materią. Nazwa tych tworów brała się ze zbitki słów mur i formowanie. Ziemskiemu właśnie o to chodziło, aby powtórzyć w obrazie materialną strukturę świata fizycznego, przebadać i poczuć jej konsystencję, przyjrzeć się, niczym alchemik, jej budowie, powiązać jej strukturę z regularną budową wszechświata wyznaczoną przez pitagorejską geometrię. Ziemski konsekwentnie tworzył swoiste „przedmioty sztuki", splatając fizyczną, bezwładną materię z porządkiem kompozycji, co doprowadziło artystę w połowie lat 60. do sztuki przemawiającej czystym „językiem geometrii". Ziemski uplasował się ostatecznie w kręgu neokonstruktywizmu, który w owym czasie doszedł w Polsce do głosu.

Już te dwa przykłady wyraźnie świadczą, że artyści grupy „Zamek" eksplorowali w sztuce terytorium opisywane kategorią „przedmiotowości", która z całą siłą miała określać kształt artystycznych dociekań w nadchodzącej dekadzie lat 60., kiedy w sztuce światowej do głosu doszły tendencje neoawangardowe, w znacznym stopniu i pod różnymi postaciami nawiązujące właśnie do otwartego projektu awangardy historycznej, eksplorującej „przedmiot gotowy". W tym kierunku poszły też eksperymenty Tytusa Dzieduszyckiego, który najpierw na płaszczyźnie obrazu łączył elementy iluzji malarskiej z kolażowymi strukturami wprowadzającymi rzeczywiste stosunki przestrzenne, a niedługo potem budował przestrzenne reliefy z wykorzystaniem szkła syntetycznego, elementów drewnianych i metalu, które nazwał „Innymi obrazami". Ta ciekawie rozwijająca się twórczość jest najmniej jak dotąd poznana, między innymi dlatego, że Dzieduszycki od końca 1959 roku przebywał na stałe w Paryżu.

Dzieduszycki związał się na emigracji z międzynarodowym ruchem artystycznym skupionym wokół pisma „Phases", które zajmowało się szerokim obszarem sztuki współczesnej, rozwijającym się między biegunami surrealizmu i abstrakcji. Wielokrotnie brał udział w zbiorow-

ych wystawach organizowanych przez niestrudzonego animatora tego ruchu Edouarda Jaguera w Paryżu i poza nim. Kontakty te przyniosły sensacyjną wystawę grupy „Zamek" w Paryżu w 1960 roku. Wzięli w niej udział Borowski, Dzieduszycki i Ziemski. Chyba dzięki tej właśnie ekspozycji grupa „Zamek" trafiła do leksykonu sztuki abstrakcyjnej La Peinture Abstraite (Lozanna 1967), przygotowanego przez Jeana Clarence'a Lamberta. Mimo, że planowane były kolejne wystawy zagraniczne (o których donosił w listach Dzieduszycki), z powodu utrudnień w kontaktach pomiędzy środowiskami artystycznymi w kraju i za „żelazną kurtyną", niestety nie doszło do ich realizacji. Wystawa okazała się ostatnim wspólnym pokazem prac kręgu artystów pod nazwą „Zamek".

Wspomniany wielokrotnie Jerzy Ludwiński towarzyszył grupie „Zamek" jako krytyk i teoretyk jej artystycznego programu. Jeszcze jednym znamieniem dynamiki działalności tego środowiska była rodząca się równolegle krytyka artystyczna o wyraźnie radykalnym charakterze. Z inicjatywy Ludwińskiego w Lublinie wydawano pismo „Struktury". W sumie jedenaście numerów pisma ukazało się w latach 1959-1961. Postać Ludwińskiego nie przestaje fascynować. Podobnie jak Borowski, za życia doceniany jedynie w ścisłym kręgu polskiej neoawangardy, dzisiaj uznawany jest za gwiazdę artystycznego off-u lat 60. i 70. Jego dorobek teoretyczny jest szeroko upowszechniany poprzez obszerne antologie tekstów (ukazały się dwie antologie tekstów w kraju i jedna za granicą[2]), jak też poprzez wystawy prezentujące jego oryginalną, często wizjonerską wykładnię sztuki współczesnej. Jego koncepcje są dziś źródłem pomysłów dla młodych i ambitnych kuratorów w wielu instytucjach wystawienniczych działających w Polsce. Dla grupy „Zamek" był on postacią kluczową, jego wnikliwe i płomienne teksty skrupulatnie wyjaśniały intencje Borowskiego i Ziemskiego. Redagując „Struktury", Ludwiński prowadził zarazem szeroką dyskusję na temat kształtu sztuki nowoczesnej w Polsce. Na łamach pisma pojawiły się teksty najbardziej opiniotwórczych wówczas krytyków w Polsce. Ponadto stale publikowali młodzi krytycy z Lublina. Obok samego Ludwińskiego do „Struktur" pisali: wspomniana Anka Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek. To właśnie ta trójka krytyków założyła w roku 1966 w Warszawie galerię Foksal we współpracy z Henrykiem Stażewskim, a wkrótce także Tadeuszem Kantorem. Na łamach „Struktur" pisała też Urszula Czartoryska – późniejsza wybitna krytyczka fotografii. Chociaż pismo nie istniało długo, było w swoim czasie jedną z kilku nielicznych trybun dyskusji o sztuce aktualnej w Polsce.

Jeśli więc stawiamy pytanie o rewolucyjność działalności grupy, to wydaje się, że fakty mówią same za siebie. Ale oprócz faktów, które są niewątpliwe, istnieje także ich interpretacja. Rewolucja była snem, który nie do końca się urzeczywistnił. Marzeniem grupy było wejście w międzynarodowy obieg sztuki aktualnej. Wydaje się, że ten postulat wtedy spełniony nie został, lecz w jakimś sensie spełnia się dopiero dzisiaj, gdy o Ludwińskim czy Borowskim zaczyna się głośno mówić także za granicą. Bez nich z pewnością historia sztuki w Polsce wyglądałaby inaczej.

Piotr Majewski — *Adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym UMCS. Wiceprezes Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.*

[2] Jerzy Ludwiński, Epoka błękitu, pisma wybrane, wyd. Otwarta Pracownia, Kraków 2005; Jerzy Ludwiński, Notes from Future of Art, pod red. M. Ziółkowskiej, wyd. Van Abbe Museum, Holandia 2008; Jerzy Ludwiński, Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty, wyd. ASP w Poznani i BWA we Wrocławiu, Poznań 2010.



Ян Грыка, «Часьцінкі, шкарлупінкі, арнамэнты», Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
Jan Gryka, „Drobiny, skorupy, ornamenty", Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011







Ян Грыка, «Часьцінкі, шкарлупінкі, арнамэнты», Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
Jan Gryka, „Drobiny, skorupy, ornamenty", Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011







Jan Gryka



Мікалай Смачыньскі : вытокі вобразаў

Марцін Лахоўскі

Мікалай Смачыньскі,«Раўналеглая акцыя», Старая галерэя BWA, Люблін, 1992. Фота: Анджэй Палякоўскі
Mikołaj Smoczyński,„Akcja równoległa", Galeria Stara BWA, Lublin 1992. Fot. Andrzej Polakowski

Гэты мастак самавызначаўся як аўтсайдэр, ён ухіляўся ад моды, умоўнасьцяў, інсьпірацыяў. Ягонае мастацтва было выяўленьнем пошукаў сырой матэрыі, дакрананьня да пачатковых формаў існаваньня — праз зрок, дотык, фактуру, распазнаваньне прасторы, якой яшчэ не нададзена ўтылітарнае значэньне. Мікалай Смачыньскі быў мастаком усебаковым, выкарыстоўваў шырокую шкалу паэтыкі, сродкаў, мастацкіх формулаў. Аднак пры гэтым ягоная творчасьць мае цэльны, пасьлядоўны характар. Выкарыстоўваючы вялікафарматную фатаграфію, маштабныя інсталяцыі й аранжыроўкі, цяжкія, пакрытыя слаямі тынку карціны, ён ствараў сырую, шорсткую рэчаіснасьць — цёмную, змрочную, якая вызначала дыстанцыю ад спэктаклю сучаснай культуры. Адначасова спэктакаль адбываўся ў самых элемэнтарных аспэктах прадстаўленай ім рэчаіснасьці: паверхні, пыле, патрэсканай гліне, шорсткай плоскасьці выкарыстаных матэрыялаў.

Мастак цыклю

Смачыньскі (1955–2009) нарадзіўся ў Лодзі. Мастацкую адукацыю атрымаў у Вышэйшай дзяржаўнай акадэміі мастацтва ў Лодзі, потым у Інстытуце мастацкага выхаваньня (UMCS). У 1979 годзе атрымаў пасаду асыстэнта ў Інстытуце мастацкага выхаваньня, дзе з 2001 году вёў майстэрню малюнку. Свае працы паказваў як у нішавых, прыватных галерэях (Галерэя «Піўная 20/26» у Варшаве, «Патоцкая галерэя» ў Кракаве, «Усходняя галерэя» ў Лодзі), так і ў прэстыжных месцах («Старая галерэя» ў Любліне, Цэнтар сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак»). Сутнасьцю паказаў было ўмяшаньне ў прастору й пераўтварэньне яе з дапамогай першасных, сырых матэрыялаў. Ягоная творчасьць закранала першасныя элемэнты экзыстэнцыі: цялеснасьць, часавасьць, прасторавасьць. Гэтыя зацікаўленьні набліжалі яго да праблематыкі, што паўстала ў коле мінімалізму, адначасова ён узбагачаў гэтыя повязі, ужываючы разнастайныя, часта прамысловыя, будаўнічыя матэрыялы, выкарыстоўваючы іхную фактуру, а таксама вартасьці сьветлаценяў.

Важную ролю ў ягонай творчасьці адыгрываў прынцып пераемнасьці, унутранай сувязі паміж паасобнымі цыклямі працаў, адно што візуальныя сродкі выкарыстоўваліся розныя. Пра адзін зь першых фатаграфічных цыкляў — «Secret Performance» — Смачыньскі пісаў: «[Праца] грунтавалася на маім досьведзе ў фатаграфіі пры стварэньні «Падвойнага аб'екту». «Double object» зьяўляецца й у пэўнай частцы здымкаў, якія належаць ужо да «Secret performance». Зрэшты, трэба адзначыць, што гэтай сэрыі не было б, каб раней не было «Падвойнага аб'екту» й калі б я не намагаўся яго дакумэнтаваць… Досьвед «double object» дасягнуў кульмінацыі тады, калі скульптура стала на падлозе. «Secret performance», які быў працягам ранейшага, паказаў сваю новую эфэктыўнасьць. Такім чынам, досьвед «Secret performance» зьмяніў ня толькі спосаб успрыняцьця самой скульптуры, але і спосаб прачытаньня прасторы… Менавіта таму аб'ект у пэўны момант перастаў быць патрэбны, а полем далейшага дзеяньня стала сама падлога… У 1987 годзе я вырашыў узарваць і падлогу». Гэтыя й іншыя выказваньні мастака сьведчаць пра ўнутраную лёгіку ягонай творчасьці, якая фармулюе пэўныя праблемы, што знаходзяць сваё вырашэньне ў іншых прасторы, сродках, шкале. Яны выяўляюць новыя мастацкія падыходы, якія паглыбляюць сувязь гледача са створанай мастаком сытуацыяй, што ўзьнікае з прычыны зьмены парамэтраў і значэньня дадзенай прасторы.

Узрываньне падлогі

Мастак раней, ужо на пачатку 1980-х, адкінуў традыцыйныя мастацкія сродкі, то бок абстрактнае мастацтва. У адным са сваіх першых цыкляў, «Double object», ён выкарыстаў скручаныя палотны, замацаваныя блейтрамам (мастацкімі кроснамі) у сваёй майстэрні, перастрараючы ейную прастору рознымі варыянтамі разьмяшчэньня падвоенага аб'екту. Гэтую акцыю ён дакумэнтаваў пры дапамозе фотаздымкаў, рэгіструючы зьмены прасторы, зьменныя фізычныя парамэтры, якія вынікалі з гэтага разьмяшчэньня. Рэгістрацыя прасторы ўласнай майстэрні з дапамогай фотаапарату стала тэмай наступнага цыклю, развітага ў 1983–93 — «Secret Performance». Гэтая акцыя палягала на сыстэматычным фатаграфаваньні інтэр'еру люблінскай майстэрні мастака й паступовым прыбіраньні рэчаў, што ўрэшце прывяло да фатаграфаваньня пустой прасторы, падлога якой зьлівалася зь неакрэсьленай чарнатой фону. Фатаграфія, выкарыстаная як сродак дакумэнтаваньня ў папярэднім цыклі, у «Secret performance» набыла крэацыйны, аўтаномны характар. Доўгачасныя здымкі дазволілі мастаку зьмяніць характарыстыку інтэр'еру на квазыабстрактную сыстэму плоскасьцяў: чарнаты й шэрасьці. Цыкль ствараўся 10 гадоў і быў запісам зацемненай майстэрні мастака ў чорна-белай фотасэсіі, выкананай у розных фарматах. «Фрагмэнтарныя зьвесткі, якія дае фатаграфія, калі мы не трактуем іх як інструмэнты для дакумэнтаваньня, дазваляюць стварыць зусім іншыя, фікцыйныя прасторы для перажываньня й індывідуальнага ўспрыманьня. Аб'ект, які з гэтага часу станавіўся прадметам абсэрвацыі, ужо не існаваў як скульптура. Цяпер ён быў катэгорыяй Performanc'у, рэалізаванага сродкамі, якія закладаюць уласную традыцыю». Аднак цыкль уяўляе сабой своеасаблівы запіс гісторыі месца, зьмены асьвятленьня, паступовага заняпаду, трансфармацыі падлогі, распаўзаньня плямаў фарбы, разьлітай на пліткі. Урэшце рэалізацыю цыклю перарваў знос майстэрні на вуліцы Зана. Спэцыфічная, расьцягнутая ў часе нарацыя падлогі аказалася спробай адсачыць павольныя зьмены, заняпад архітэктанічнай структуры, усё менш чытэльнай, схаванай у паўзмроку. Фатаграфіі былі візуалізацыяй энтрапічнага працэсу ператварэньня вэртыкаляў у гарызантальную сыстэму геамэтрычнай сеткі, якая запаўняла плоскасьць кадру. Фотазапіс становіцца спробай знайсьці візуальны эквівалент, «дакумэнтаваньня» натуральнага працэсу зьменаў, якія прыводзяць да фазы зьліваньня матываў, элемэнтаў, аб'ектаў. Гарызантальная кампазыцыйная сыстэма цыклю набліжае ягоны візуальны аспэкт да фатаграфіі, якая пранікае ў закуткі памяці, паказвае штосьці, што ляжыць ніжэй за рэчаіснасьць, або, інакш кажучы, рэчаіснасьць, пазбаўленую суб'ектнай і аб'ектнай прысутнасьці, заснаванай на працэсе ператварэньня, дэфармацыі; рэчаіснасьць падсьвядомасьці, рэчаіснасьць несфармаванай тканкі сьвету — сырой, першаснай дэтранізацыі Жоржа Батая.

Калі апошнія фатаграфічныя эцюды падлогі, пераўтвораныя ў кадры, сягнулі межаў абстрактнага запісу, чарговыя творы мастака займелі характар дасьледаваньня й пераўтварэньня рэальных плошчаў. У 1987 годзе ва «Ўсходняй галерэі» ў Лодзі мастак распачаў працоўны працэс у рэальнай прасторы: зьдзёр з падлогі сынтэтычную плітку, зьмясьціў яе на сьцены галерэі, зрабіўшы своеасаблівую інвэрсію, зьмяніўшы пункты арыентацыі, узьняўшы звычайную рэч да рангу татальнай перабудовы інтэр'еру.

Рэалізуючы працу «The Hoisting» з плітак падлогі ў Сан-Дыега (1991), ён сфармаваў зь іх піраміду, якая ўзносіцца ўгару, выклікаючы асацыяцыі з манумэнтальным ладам архітэктуры.

Археалёгія прасторы

Наступныя рэалізацыі ў прасторах галерэі былі зьвязаныя з парушэньнем інтэгральнасьці сьценаў, і ня столькі праз дадаваньне элемэнтаў, колькі праз зьняцьце чарговых слаёў тынку. Мастак, выкарыстоўваючы падобную тэхніку, рэалізаваў працу пад назвай «Здымкі» ў 1990-х, між іншых, у галерэі «Foksal», галерэі «Арсэнал» (Беласток), «Патоцкай галерэі» (Кракаў), «Белай галерэі» (Люблін). Узьніклыя такім чынам гіганцкія карціны ня толькі сьведчылі пра зьмену ўласьцівасьцяў прасторы галерэі, але й тычыліся своеасаблівай археалёгіі дадзенай прасторы, праніканьня ў глыбіню часу, схаванага ў слаях муру. Адкрытыя слаі фарбы, утвараючы новыя якасьці інтэр'еру, выяўлялі ягоны сыры, шорсткі характар, невідавочна зьмяшчаючы іхныя ўласьцівасьці паміж мінулым часам і працэсам актуальнага фармаваньня новых значэньняў. Працэс дэструкцыі быў адначасна спробай канструкцыі сырой паверхні праз адкрываньне трэшчынаў, дзірак, расслаеньняў.

Вандроўка праз лябірынт

У 1990-х Смачыньскі выкарыстоўваў у сваёй дзейнасьці будаўнічыя матэрыялы: стружкабэтон і фібрацэмэнт, ужываючы іх у маштабных спарудах. Гэтыя матэрыялы служылі мастаку, з аднаго боку, для падкрэсьліваньня характару інтэр'еру, шчыльнага запаўненьня паверхні падлогі, сьценаў, злучэньня вэртыкаляў і гарызанталяў сырым, шорсткім рэчывам («Старая галерэя», «Раўналеглая акцыя», 1992), зь іншага боку, мастак ствараў прасторавыя канструкцыі, унутраную архітэктуру, якая адпрэчвала наяўную прасторавую сыстэму.

Гэты матыў працы з прасторай, зразуметай як пасаж, пераход, пранікненьне ў гарызантальную сыстэму суадносінаў, суправаджаў дзейнасьць Смачыньскага ў Цэнтры сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак», дзе мастак стварыў унутраную архітэктуру, вызначаючы гледачу шлях, акрэсьлены найперш канкрэтным, фізычным кантактам з падлогай і атачэньнем. «Пасаж» як фрагмэнт рэалізацыі ствараў падоўжаны калідор, які тануў у змроку, з двух бакоў асьветлены ўваходнымі адтулінамі. «Passage» быў акурат тым, што азначае гэта слова — пераходам, які сапраўды трэба было прайсьці. Праца нагадвае пра найбольш элемэнтарную інтэрпрэтацыю матыву дарогі. Такім чынам, яе можна зразумець як адлегласьць, якую хтосьці мусіць або намерваецца пераадолець; або як падарожжа ці вандроўку, якая спалучаецца зь пераадоленьнем адлегласьці; і ўрэшце як пошук», — пісаў пра гэты праект Смачыньскі. Менавіта гэты гарызантальны аспэкт інтраспэкцыі, няпэўнасьць свайго становішча ў дадзенай прасторы, пазбаўленай трывалых контураў, аказаўся прынцыповым абшарам значэньняў, трывожных, нестабільных, якія зьяўляюцца прэлюдыяй да дасьледаваньня лябірынту Мінатаўра, што ў псыхааналізе сымбалізуе падсьвядомасьць. Ганна Марыя Патоцка свае адчуваньні апісвала так: «Змрок, трапэцыепадобная пляма сьвятла, што падае з боку ўваходу, пахіснулі маё пачуцьцё вымярэньня. Ня ведаю, як далёка адсюль да выйсьця й колькі часу можа заняць пераход. Адчуваючы няпэўнасьць, я іду асьцярожна й павольна. Дзякуючы гэтаму, заўважаю, што трачу штосьці, не да канца распазнавальнае знутры». Чарговым элемэнтам рэалізацыі ва Ўяздоўскім замку быў «Лябірынт» — цёмны вузкі тунэль, выкладзены стружкабэтонам, які цягнуўся праз тры залі Цэнтру сучаснага мастацтва, вызначаючы чарговыя ўзроўні ізаляцыі ад знаёмага атачэньня. «Лябірынт» прадугледжваў пераўтварэньне функцыянальнасьці архітэктуры праз пераход у іншае вымярэньне досьведу, якое зьмяняе вэртыкалізм культурных формаў на гарызантальную актыўнасьць дэзарганізацыі структуры. Гэта фізычны, блізкі, канкрэтны зьвязак з матэрыяй, узмоцнены шорсткай структурай выкарыстанага матэрыялу. Аднак час пераходу «Passage'у» й «Лябірынту» аказваўся ўступам да новага вэртыкальнага вымярэньня, своеасаблівым спосабам ачышчэньня адчуваньня сьвету.

Вялікамаштабныя прэзэнтацыі, якія акрэсьлілі характар сталай творчасьці Мікалая Смачыньскага, зьвярталі ўвагу, як і ягоныя інсцэнізаваныя здымкі, на адзінкавую, індывідуальную засяроджанасьць, распазнаваньне прасторы праз яе цялесны дотык і зьменнасьць, рэдукавалі візуальныя камунікаты масавай культуры да найбольш першаснага досьведу матэрыі, якая станавілася прадметам цярплівай, павольнай мэдытацыі. У апошнія гады сваёй творчасьці мастак вярнуўся да фармату карцінаў, выканаў сэрыю працаў у характары асамбляжу — з пласьцін, сфармаваных са склейкі, будаваў геамэтрычныя кампазыцыі зь вешалак, дапаўняючы іх старанным і дакладным вугальным малюнкам. Позьнія працы сталі сьведчаньнем пошукаў дасканалай формы, створанай з дапамогай звыклага прадмету. Рэдукаваныя кампазыцыі, створаныя з правільных, паўтаральных колаў, дапаўнялі пасаж як тэму вандроўкі. Праз своеасаблівае затрыманьне кадру, засяроджваньне ўвагі на чыстым акце прэзэнтацыі візуальнага поля мастак падкрэсьліваў статыку вобразу. Калі ўсю творчасьць Смачыньскага вызначаў археалягічны зварот да крыніц культуры, апошнія працы мастака былі зьвязаныя зь іншай праблемай — мітычнага бясчасься, моманту, у якім натура й культура набылі стан ідэальнай раўнавагі.



1-4. **Данута Куцяк,** з цыклю «Маскі», 2005
5-6. **Данута Куцяк,** «Клоўн», 2005
7. **Данута Куцяк,** «Валянцінка», 2009
1-4. **Danuta Kuciak**, z cyklu „Maski", 2005
5-6. **Danuta Kuciak,** „Klaun", 2005
7. **Danuta Kuciak,** „Walentynka", 2009









Danuta Kuciak



Artysta zainicjował proces pracy w realnej przestrzeni: zdarł z podłogi płytki PCV, umieszczając je na ścianach galerii, dokonując swoistej inwersji, zmiany punktów orientacji, monumentalizując zwykły przedmiot do rangi totalnej aranżacji wnętrza.

Mikołaj Smoczyński – źródłowość obrazów

Marcin Lachowski

Artysta definiując się jako outsider, dystansował się od bieżących mód, konwencji, fascynacji. Jego sztuka była wyrazem poszukiwania surowości materii, dotykania podstawowych form egzystencji, poprzez wzrok, dotyk, fakturę, rozpoznanie przestrzeni, której nie zostały nadane jeszcze utylitarne znaczenia. Mikołaj Smoczyński był artystą wszechstronnym, posługującym się szeroką skalą poetyk, mediów, formuł artystycznych. Jednocześnie jego twórczość ma spójny, konsekwentny charakter. Posługując się wielkoformatową fotografią, wielkoskalowymi instalacjami i aranżacjami, ciężkimi, pokrytymi warstwą tynków obrazami, tworzył surową, chropowatą rzeczywistość – ciemną, mroczną, wyznaczającą dystans w stosunku do spektaklu kultury współczesnej. Spektakl ten rozgrywał się zarazem w najbardziej elementarnych aspektach prezentowanej przez niego rzeczywistości: powierzchni, pyle, spękanej glinie, chropowatej fakturze użytych materiałów.

Artysta cyklu

Smoczyński (1955-2009) urodził się w Łodzi. Edukację artystyczną odbył w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, następnie w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS. W 1979 roku został zatrudniony na stanowisku asystenta w Instytucie Wychowania Artystycznego, gdzie od 2001 roku prowadził pracownię rysunku. Swoje realizacje pokazywał zarówno w niszowych, prywatnych galeriach (Galeria Piwna 20/26 w Warszawie, Galeria Potocka w Krakowie, Galeria Wschodnia w Łodzi), jak i w prestiżowych miejscach (Galeria Stara w Lublinie, CSW Zamek Ujazdowski). Istotą tych pokazów była ingerencja i przekształcenie zastanej przestrzeni poprzez zastosowanie podstawowych, surowych materiałów. Jego twórczość poruszała podstawowe aspekty egzystencji: cielesność, czasowość, przestrzenność. To zainteresowanie zbliżało go do problematyki podejmowanej w kręgu minimalizmu, jednocześnie wzbogacał te odniesienia poprzez operowanie różnorodnymi, często przemysłowymi, budowlanymi materiałami, wykorzystując ich fakturę, a także wartość światłocienia.

Ważną rolę w jego twórczości odgrywała zasada kontynuacji, wewnętrznego związku między poszczególnymi cyklami prac, pomimo użycia odmiennych środków wizualnych. O jednym z pierwszych cykli fotograficznych – „Secret Performance" pisał: „[Praca] rozpoczęła się na bazie mojego doświadczenia z fotografią przy pracy nad »Obiektem podwójnym«. »Double object« pojawia się też w pewnej części zdjęć, które należą już do »Secret performance«. Trzeba zresztą powiedzieć, że nie byłoby tej serii, gdyby wcześniej nie było »Obiektu podwójnego« i gdybym nie starał się go zdokumentować. [...] Doświadczenie »double object« miało kulminację w momencie, kiedy rzeźba została umieszczona na podłodze. »Secret performance«, które było konsekwencją tamtego, pokazało, że w procesie działania rzeźby, nie tracąc autonomii, ujawnia swoją nową skuteczność. W ten sposób doświadczenie »Secret performance« zmieniło nie tylko sposób odczytania samej rzeźby, ale także sposób odczytania przestrzeni. [...] To dlatego obiekt w pewnej chwili przestał być potrzebny, a polem dalszego postępowania stała się sama tylko podłoga. [...] W 1987 roku postanowiłem zerwać podłogę". Te i inne wypowiedzi artysty świadczą o wewnętrznej logice jego twórczości, formułującej pewne problemy, które zyskują swoje rozwiązanie w innej przestrzeni, medium, skali. Stają się inspiracją dla nowych rozwiązań artystycznych, pogłębiających związek widza z wykreowaną przez artystę sytuacją, polegającą na zmianie parametrów i znaczenia zastanej przestrzeni.

Zrywanie podłogi

Artysta wcześnie, bo już na początku lat 80., porzucił tradycyjne media artystyczne, tj. malarstwo abstrakcyjne. W jednym ze swoich pierwszych cykli „Double object" użył zrolowanych płócien usztywnionych blejtramem, umieszczając je w przestrzeni własnej pracowni, dokonując przekształceń jej przestrzeni poprzez różnorodne sytuowanie podwójnego obiektu. Tę akcję dokumentował przy użyciu aparatu fotograficznego, rejestrując zmiany przestrzeni, zmienne fizyczne parametry, wynikające z jego usytuowania. Rejestracja przestrzeni własnej pracowni przy użyciu aparatu fotograficznego, stała się tematem następnego cyklu, rozwijanego w latach 1983-93 – „Secret Performance". Akcja ta polegała na systematycznym fotografowaniu wnętrza lubelskiej pracowni artysty i stopniowym usuwaniu przedmiotów, ostatecznie prowadząc do fotografii pustej przestrzeni, której podłoga łączyła się z nieokreśloną czernią tła. Fotografia użyta jako środek dokumentacji w poprzednim cyklu, w „Secret performance" uzyskała charakter kreacyjny, autonomiczny. Długie czasy naświetlań pozwoliły artyście zmienić charakterystykę wnętrza na quasi-abstrakcyjny układ płaszczyzn: czerni i szarości. Cykl powstawał przez okres dziesięciu lat i stanowił zapis zaciemnionej pracowni artysty, w czarno-białej

fotografii wykonanej w różnych formatach. „Ułamkowe informacje, – pisał artysta – których dostarcza fotografia, jeśli nie traktujemy ich, jako narzędzia dokumentacji, umożliwiają kreowanie całkiem innych – fikcyjnych przestrzeni dla przeżycia, które są rozumiane personalnie. Obiekt, który od tej pory stał się przedmiotem obserwacji nie istniał już jako rzeźba. Teraz był kategorią Performance realizowanego przez możliwości medium, które narzuca swoją konwencję". Cykl jednak stanowi swoisty zapis historii miejsca, zmian oświetlenia, stopniowej dewastacji, przekształceń podłogi, studium rozproszenia plam oleju rozlanych na płytach PCV. Ostatecznie realizację cyklu przerwało zburzenie pracowni przy ul. Zana. Specyficzna rozciągnięta w czasie notacja podłogi pracowni okazała się próbą śledzenia powolnych zmian, zaniku struktury architektonicznej, coraz mniej czytelnej, zanurzonej w półmroku. Fotografie były wizualizacją entropijnego procesu przekształcania pionów w horyzontalny układ geometrycznej siatki wypełniającej płaszczyznę kadru. Zapis fotograficzny staje się próbą znalezienia wizualnego ekwiwalentu, „dokumentowania" naturalnego procesu przemian, prowadzącego do fazy nierozróżnialności motywów, elementów, obiektów. Horyzontalny układ kompozycyjny cyklu zbliża wizualny ich aspekt do fotografii penetrującej zakamarki pamięci, ukazuje coś, co jest poniżej rzeczywistości, albo inaczej, rzeczywistość pozbawioną podmiotowej i przedmiotowej obecności, opartą na procesie przekształceń, zniekształceń, rzeczywistość podświadomości, nieuformowanej tkanki świata – surowej, pierwotnej, Bataillowskiej detronizacji.

Jeśli ostatecznie fotograficzne studium podłogi, przekształcane w kadrze osiągnęło granice abstrakcyjnego zapisu to kolejne realizacje artysty miały charakter penetrowania i przekształcania rzeczywistych przestrzeni. W 1987 roku w Galerii Wschodniej w Łodzi artysta zainicjował proces pracy w realnej przestrzeni: zdarł z podłogi płytki PCV, umieszczając je na ścianach galerii, dokonując swoistej inwersji, zmiany punktów orientacji, monumentalizując zwykły przedmiot do rangi totalnej aranżacji wnętrza. Realizując pracę „The Hoisting" z płyt podłogowych w San Diego (1991) uformował z nich wizualny kształt wznoszącej się ku górze piramidy, przywołując skojarzenia z monumentalnym porządkiem architektury.

Archeologia przestrzeni

Następne realizacje w przestrzeniach galerii wiązały się z naruszaniem integralności ścian, nie tyle jednak poprzez dodawanie elementów, co usuwanie kolejnych warstw tynków. Artysta, stosując podobną technikę, – naklejanie płótna na ścianę i usuwanie jej zewnętrznej powłoki – zrealizował swoje działania zatytułowane „Zdjęcia" w latach 90. m.in. w Galerii Foksal, Galerii Arsenał (Białystok), Galerii Potocka (Kraków), Galerii Biała (Lublin). Powstałe w ten sposób gigantyczne obrazy nie tylko odnosiły się do zmiany właściwości przestrzeni galerii, dotyczyły również swoistej archeologii zastanej przestrzeni, wnikania w głąb czasu, ukrytego w warstwach muru. Odsłonięte pokłady farby, kształtując nowe jakości wnętrz, ujawniały ich surowy, szorstki charakter, niejasno lokując ich właściwości między czasem przeszłym, a procesem aktualnego formowania nowych znaczeń. Proces destruowania był zarazem próbą konstrukcji surowej powierzchni poprzez odsłanianie spękań, rozdarć, rozwarstwień.

Wędrówka przez labirynt

W latach 90. Smoczyński w swoich działaniach wykorzystywał także materiały budowlane: supremę i eternit, używając ich w wielkoskalowych aranżacjach. Te materiały służyły artyście, z jednej strony do podkreślania charakteru wnętrz, szczelnego wypełniania powierzchni podłóg i ścian, łączenia pionów i poziomów poprzez surowe, chropowate tworzywo (Galeria Stara, „Akcja Równoległa", 1992), z drugiej zaś, artysta tworzył przestrzenne konstrukcje, wewnętrzną architekturę, kwestionującą zastany przestrzenny układ.

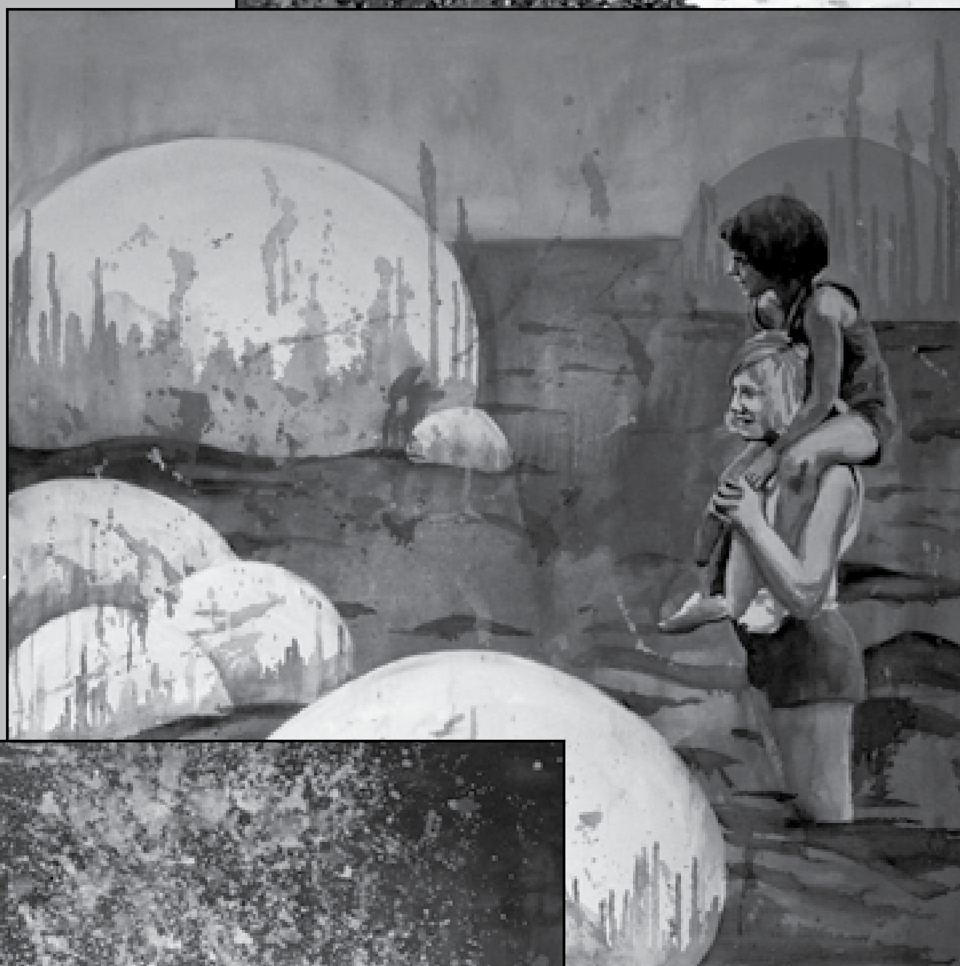
Ten motyw pracy z przestrzenią rozumianą jako pasaż, przejście, wniknięcie w horyzontalny układ odniesień, towarzyszył realizacji artysty w CSW Zamek Ujazdowski, gdzie stworzył wewnętrzną architekturę, wyznaczając przed widzem szlak wędrówki, określony przede wszystkim konkretnym, fizycznym kontaktem z podłożem i otoczeniem. „Pasaż", jako fragment realizacji, stanowił wydłużony korytarz zatopiony w mroku, z dwóch stron doświetlony otworami wejściowymi: „»Passage« był wprost tym, co to słowo oznacza – przejściem, którym istotnie trzeba było przejść. Praca odwołuje się do najbardziej elementarnej interpretacji motywu drogi. Tak więc można ją rozumieć, jako odległość, którą ktoś zamierza lub musi przebyć; albo jako podróż lub wędrówkę, co łączy się z pokonywaniem odległości; a wreszcie jako poszukiwanie" – pisał o tej realizacji Smoczyński. Właśnie ten horyzontalny element introspekcji, niepewności własnej sytuacji w danej przestrzeni, która pozbawiona jest trwałych konturów, okazał się zasadniczym obszarem znaczeń, niepokojących, niestabilnych, stanowiących preludium do doświadczenia labiryntu Minotaura, który w psychoanalizie wyobraża podświadomość. Anna Maria Potocka swoje doświadczenie relacjonowała następująco: „Mrok, trapezowata plama światła wpadająca od strony wyjścia zakłócają moje poczucie wymiarów. Nie wiem jak daleko mam do wyjścia i ile czasu może zająć przejście. Czując się niepewnie idę uważnie i powoli. Dzięki temu zauważam, że mijam i tracę coś, co ze środka nie jest do końca rozpoznawalne". Kolejnym elementem realizacji w Zamku Ujazdowskim był „labirynt" – ciemny wąski tunel wyłożony supremą, ciągnący się przez trzy sale CSW, wyznaczając kolejne poziomy izolacji od znanego otoczenia. „Labirynt" zakładał przekształcenie funkcjonalności architektury poprzez wędrówkę w inny wymiar doświadczenia, zastępującego wertykalizm kulturowych form horyzontalną aktywnością dezorganizacji struktury. To fizyczne, bliskie, konkretne związanie z materią wzmacniała szorstka faktura wykorzystanego materiału. Czas przebycia „Passage'u" i „Labiryntu" okazywał się jednak wstępem do nowego wertykalnego wymiaru, swoistym sposobem oczyszczenia doświadczania świata.

Wielkoskalowe prezentacje, które określiły charakter dojrzałej twórczości Mikołaja Smoczyńskiego zwracały uwagę, tak jak wczesne inscenizowane fotografie, na jednostkowe, indywidualne skupienie, rozpoznanie przestrzeni poprzez jej cielesne doświadczenie i zmienność, redukowały wizualne komunikaty kultury masowej, do najbardziej prymarnych doświadczeń materii, która stawała się przedmiotem cierpliwej, powolnej medytacji. W ostatnich latach swojej twórczości artysta powrócił do formatu obrazu, wykonał serię prac o charakterze asamblażu – w płycinach wykonanych ze sklejki budował geometryczne kompozycje z wieszaków, dopełniane starannym precyzyjnym rysunkiem węglem. Późne prace stały się świadectwem poszukiwania formy doskonałej, ukształtowanej za pomocą zwykłego przedmiotu. Zredukowane kompozycje stworzone z regularnych, powtarzalnych kręgów stanowiły dopełnienie pasażu, jako tematu wędrówki. Poprzez swoiste zatrzymanie kadru, skupienie uwagi na czystym akcie prezentowania wizualnego pola, artysta podkreślał statykę obrazu. Jeśli całą twórczość Smoczyńskiego określał archeologiczny powrót do źródeł kultury, ostatnie prace artysty wiązały się z innym problemem, mitycznego bezczasu, momentu, w którym natura i kultura uzyskały stan doskonałej równowagi.



Мікалай Смачыньскі,«Раўналеглая акцыя», Старая галерэя BWA, Люблін, 1992. Фота: Анджэй Палякоўскі
Mikołaj Smoczyński,„Akcja równoległa", Galeria Stara BWA, Lublin 1992. Fot. Andrzej Polakowski







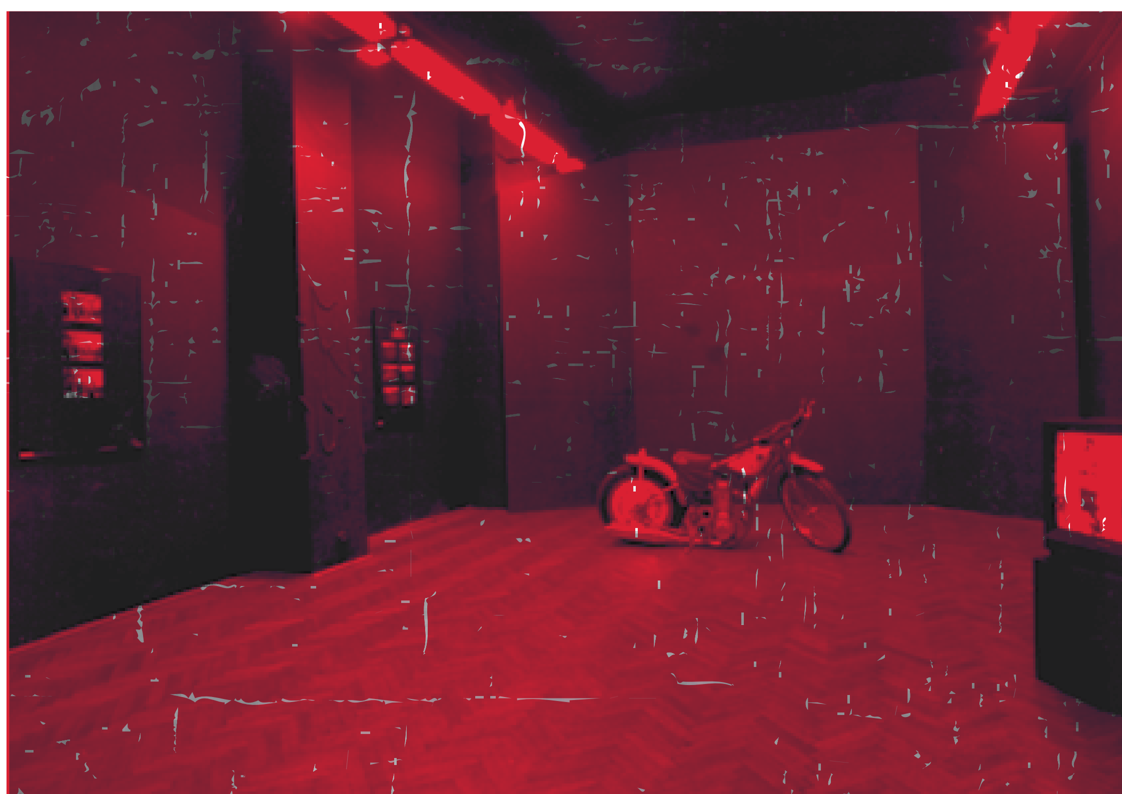
Паўліна Садоўска, «Бяз назвы» з цыклю «Wonder wonder land», Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
Paulina Sadowska,„Bez tytułu", z cyklu„Wonder wonder land", Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011

Paulina Sadowska



Люблін быў адным зь нешматлікіх гарадоў, дзе мастакі мелі магчымасьць свабоднага самавыяўленьня ў складаныя 1970–1980-я гады. Адсюль паходзяць творцы, якія сёньня лічацца галоўнымі прадстаўнікамі польскага пэрформансу. Не зьдзіўляюць словы Зьбігнева Варпэхоўскага, які ў 1984 годзе напісаў: «…Люблін бачыў найбольш пэрформансаў».

Пэрформанс у Любліне[1]





Паўліна Кэмпісты

Вызначэньне дакладнай даты зьяўленьня пэрформансу ў Польшчы немагчымае, і нават гісторыкі мастацтва не спрабуюць гэтага зрабіць. Дакумэнтацыя разрозьненая, знаходзіцца ў прыватных архівах мастакоў або зьнікла, а шмат якія падзеі ўвогуле не дакумэнтаваліся. Нешматлікія гісторыкі мастацтва, якія займаюцца дасьледаваньнем пэрформансу, а таксама мастакі з гэтай сфэры, згодныя з тым, што пэрформанс існаваў у Польшчы яшчэ да зьяўленьня самога панятку.

[1] Тэкст грунтуецца перадусім на дакумэнтах з архіву Галерэі «Лябірынт». Аўтар шматкроць зьвяртаецца да неапублікаванага тэксту Анджэя Мрочка «Гісторыя мастацтва пэрформансу ў Любліне на падставе выбраных прыкладаў», а таксама да інтэрвію з Вальдэмарам Татарчуком і Зьбігневам Сабчуком, якія сваёй дзейнасьцю ў значнай меры паўплывалі на разьвіцьцё мастацтва пэрформансу ў Любліне.

У бок «новага»

Мастацкі фэрмэнт, які распачаўся каля паловы 1960-х, атрымаў значную інтэнсыфікацыю ў наступнай дэкадзе. Ньюавангардным мастакам належала ідэя стварэньня «новага» мастацтва, вынікам чаго былі наватарскія працы на памежжы розных мастацкіх сфэраў, і гэта заслуга некалькіх моцных мастацкіх асобаў: Зьбігнева Варпэхоўскага, Ежы Бэрэся й Яна Сьвідзіньскага. Гэта «тры каралі», як іх акрэсьліў некалі ў сваім пэрформансе Найджэл Рольфэ, карыфэі польскага пэрформансу, што зрабілі несумненны ўнёсак у сусьветную гісторыю мастацтва.

У часы, пра якія вядзецца гаворка, на пераломе 1960–1970-х гадоў, мастакі мелі абмежаваную свабоду самавыяўленьня. Спосабам абмінуць абмежаваньні былі аўтарскія галерэі й студэнцкія ініцыятывы.

Люблін — з тых гарадоў, дзе ўзьнікалі й перакрыжоўваліся мастацкія адметнасьці польскага авангарду 1970-х. Адной зь нешматлікіх галерэяў, фінансаваных дзяржавай, была Галерэя «Лябірынт» у Любліне, якая адлюстроўвала новыя тэндэнцыі ў тагачасным польскім мастацтве. Яе шматгадовы дырэктар, Анджэй Мрочак, пасьлядоўна рэалізоўваў праграму, сталым элемэнтам якой было мастацтва пэрформансу. Другой надзвычайна важнай пляцоўкай, якая ўзьнікла з ініцыятывы студэнтаў, была Галерэя «Конт», арыентаваная на нішавае мастацтва, што стаяла ў апазыцыі да галоўнай плыні. Люблін быў адным з тых гарадоў, куды ахвотна прыяжджалі мастакі, дзе яны мелі магчымасьць адносна свабоднага самавыяўленьня ў складаныя 1970–1980-я гады. Адсюль паходзяць мастакі, якія сёньня лічацца галоўнымі прадстаўнікамі польскага пэрформансу сярэдняга пакаленьня: Януш Балдыга, Эва Зажыцка, Тэрэса Мурак, а таксама Зьдзіслаў Кваткоўскі й Вальдэмар Татарчук. Праз Люблін прайшлі шматлікія мастакі пэрформансу міжнароднага маштабу. Гэта тут адбыўся легендарны «Performance and Body», які побач з варшаўскім фэстывалем Artist Meeting «I AM» быў адзначаны многімі тэарэтыкамі й мастакамі як ключавы момант у польскай гісторыі пэрформансу. Не зьдзіўляючы словы Зьбігнева Варпэхоўскага, які ў 1984 годзе напісаў: «…Люблін пабачыў найбольш пэрформансаў»[2].

Пачатак

Выключна важным для польскага пэрформансу выдаўся 1978 год, калі ў галерэі мастацтва LDK «Лябірынт» адбыліся ўжо згаданыя Міжнародныя сустрэчы мастакоў «Performance and Body». Тое быў першы фэстываль у Польшчы, у назьве якога зьявіўся панятак «пэрформанс» і які цалкам быў прысьвечаны гэтай сфэры мастацтва[3]. Гжэгаж Дзямскі ў адзінай дагэтуль польскай публікацыі, прысьвечанай пэрформансу, так апісвае значэньне гэтай падзеі: «1978 год зьяўляецца… важнай цэзурай з той прычыны, што менавіта тады тэрмін «performance» быў уведзены ў мову польскай крытыкі й тэорыі, назаўжды пасяліўшыся ў слоўніку польскага мастацтва»[4]. Тады выступілі





Цэзары Бадзяноўскі, «Затрымацца – гэта скрануць Зямлю», акцыя, Люблін, 29.05.1996. Фота: Анджэй Палякоўскі

Cezary Bodzianowski, „Zatrzymać się to poruszyć Ziemię", akcja, , Stadion K.S. Motor, Lublin, 29.05.1996. fot. Andrzej Polakowski

[2] Warpechowski Z. Niby wstęp, po fakcie… w: Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej 5.XII.84 – 13.I.85 r., kat. wyst., Galeria BWA, Lublin 1985.

[3] Надзвычай важнай падзеяй для папулярызацыі й засваеньня панятку «пэрформанс» у Польшчы быў IAM, International Artists Meeting, які адбыўся за некалькі месяцаў да таго ў Галерэі «Рэмонт» у Варшаве. Там зьявілася міжнароднае кола мастакоў, якія працавалі, між іншым, у сфэры пэрформансу, адбыліся сустрэчы, дыскусіі й паказы. Шмат што з гэтага пасьля гасьцявала на люблінскім «Performance and Body».

[4] Dziamski G. Performance — tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska, w: Performance, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 48.

група «Action Space», Вольфганг Флатц, Альбэрт Ван дер Вэйдэ, Кіс Мол, Зьбігнеў Варпэхоўскі, КвеКулік, Ролянд Мілер, Ежы Бэрэсь, Гары дэ Крун, Тадасіевіч Раса. Фэстываль быў праглядам розных мастацкіх стратэгіяў, шмат хто з артыстаў выкарыстаў у сваіх пэрформансах г. зв новыя мэдыі.

Анджэй Мрочак у неапублікаваным артыкуле, які тычыўся пэрформансу ў Любліне, згадвае інцыдэнт, што апісвае тагачасную палітычную сытуацыю: «…Перад прэзэнтацыяй, калі мастакі былі ўжо на месцы, я атрымаў афіцыйнае паведамленьне, што тадышнія камуністычныя ўлады з гарадзкога аддзелу культуры адмянілі раней выдадзены дазвол. Што было рабіць? Трэба было гэтае… распараджэньне проста ігнараваць. Праграма была рэалізаваная цалкам. Толькі ў перапынках, п'ючы каву ў блізкай кавярні… мы адчувалі на сабе дыханьне «дзяжурных асобаў» у доўгіх скураных плашчах. Я праз некалькі дзён атрымаў вымову»[5].

Час выпрабаваньня

У 1980-х гадах, пазначаных у Польшчы ваенным становішчам, на тэрыторыі Галерэі BWA, а таксама Галерэі «Лябірынт 2» адбыліся дзьве чарговыя важныя падзеі. Першай была вялікая выстава з прымеркаваным да яе сымпозіюмам «Інтэлектуальная плынь у польскім мастацтве пасьля Другой сусьветнай вайны» (1984–85), а другой — паказ пэрформансу «Ад мінулага да бясконцасьці» (1987). Выстава складалася зь некалькіх частак. Адна зь іх прысьвячалася пэрформансу, ейным камісарам быў Зьбігнеў Варпэхоўскі. На выставе прэзэнтавалі фатаграфічную дакумэнтацыю, рэквізыты, сьляды пэрформансаў мастакоў, матэрыялам; акцыі Квяткоўскага будуць непасрэдна зьвяртацца да тагачаснай палітычнай сытуацыі; а вось Мурак пасьлядоўна займецца працай з арганічнай матэрыяй, напрыклад, зь зернем сардэчніку, з дапамогай якога яна надзвычай далікатна закранае праблемы жаноцкасьці, інтымнасьці й прыроды. У наступныя гады гэтыя мастакі будуць неаднаразова выстаўляцца ў Галерэі «Лябірынт». Люблін будуць рэгулярна наведваць Цэзары Бадзяноўскі, які прэзэнтуе свой іранічны й дасьціпны стыль, а таксама Зыгмунт Пятроўскі з уласнай тэорыяй мастацтва Ground Fine Art.

Паказы мастацтва пэрформансу «Ад мінулага да бясконцасьці» — чарговая важная падзея 1980-х. Свае працы тады прэзэнтаваў адзін з самых вядомых пэрформэраў у сьвеце — Найджэл Рольфэ. Паказы пэрформансу суправаджаліся тым разам моцным тэарэтычным абгрунтаваньнем, побач з артыстычнай практыкай адбываўся сымпозіюм гісторыкаў мастацтва. Сьпіс замежных прадстаўнікоў эўрапейскіх плыняў пэрформансу, якіх запрашалі ў Люблін, у наступныя гады падоўжыўся. На пераломе 1980–1990-х тут гасьцявалі Дзік Хігінс, Эстэр Фэрэр, Эрык Андэрсэн, які сёньня належыць да «клясыкаў» сучаснага мастацтва. 1990-я былі багатыя на падзеі, зьвязаныя з пэрформансам. Адбываліся шматлікія паказы й сустрэчы пэрформэраў з розных краінаў: ужо ў 1990-м у Галерэі «Лябірынт» праходзіў фэстываль «Пэрформанс цяпер», які быў грунтоўным аглядам тэндэнцыяў і кірункаў у гэтай сфэры па ўсім сьвеце. Тады між іншых выступілі: Барталямэа Фэрнанда з Гішпаніі, Джыавані Фантана — адзін з самых выбітных прадстаўнікоў гукавай паэзіі, Аластэйр Макленан з Ірляндыі,



якія зьяўляліся ў Любліне ў тое дзесяцігодзьдзе. Пасьля дэкады актыўнай дзейнасьці надыйшоў час рэфлексіі й падсумаваньня. Варпэхоўскі, характарызуючы мастацкую атмасфэру 1980-х, напісаў: «Першая хваля пэрформансаў прамінула. Спакуджаная аўрай моды, кан'юнктурным наплывам тых, хто вынюхваў сэнсацыі, і тых, хто шчасьліва адыйшоў да іншых атракцыяў рынку. Цяпер надыйшоў час выпрабаваньня. На ўзбочча й у самотнасьці можна праверыць, ці гэтае пакліканьне не было памылкай. Так атрымалася, што творцы першых пэрформансаў належаць да пакаленьня сталых мастакоў, і я разьлічваю, што яны гэтаксама, як я цяпер, думаюць пра вынікі й будучыню гэтай сфэры. Ня столькі з пачуцьця супярэчнасьці, колькі з увагі на цяперашнюю сытуацыю ў сучасным мастацтве, я выказваю перакананьне, што адпаведны час для пэрформансу як асобнай сфэры чалавечай актыўнасьці яшчэ надыйдзе»[6].

Час выпрабаваньняў аказаўся спрыяльным для люблінскага асяродку пэрформансаў, зьявіліся мастакі новай генэрацыі: Эва Зажыцка, Тэрэса Мурак, Януш Балдыга, Зьдзіслаў Квяткоўскі, Вальдэмар Татарчук і Дарыюш Фодчук. Кожны зь іх выпрацуе ўласную творчую пазыцыю: Зажыцка — спэцыфічны від размоўнага пэрформансу; Балдыга засяродзіцца на працы з які й раней гасьцяваў у Любліне, Дамінга Цісьнэрас з Мэксыкі. З польскіх мастакоў запрасілі некалькі прадстаўнікоў маладой генэрацыі: былі Ева Зажыцка, Зьдзіслаў Квяткоўскі, Януш Балдыга, Ежы Трушкоўскі. Куратарам «Пэрформансу цяпер» зьяўляўся Ян Сьвідзіньскі, які прысутнічаў і пры дзьвюх наступных арт-падзеях, прысьвечаных мастацтву акцыі, то бок на «Мастацтве пэрформансу» ў 1991 годзе й праз два гады на «Real Time — Story Telling» — Міжнародным фэстывалі пэрформансу. І тым разам прыехалі вядомыя мастакі, сярод якіх Сэйджы Шымода зь Японіі, Лары Мілер з ЗША, Хонг О-Бонг з Карэі, Інгільд Карлсэн з Нарвэгіі. Польскую сцэну прэзэнтавалі між іншых Пшэмыслаў Квек (за некалькі гадоў да таго выступаў у мастацкім дуэце з Зоф'яй Кулік — КвеКулік), Анджэй Дудэк-Дурэр, Кшыштаф Зарэмбскі, Анджэй Партум і Рышард Пегза. Першы раз зьявіліся мастакі зь Літвы й Украіны.

Варта згадаць пра істотную падзею, якая надарылася паміж гэтымі прэзэнтацыямі: у 1992 годзе адбылася выстава «Fluxus and Company», якая была праглядам працаў (дакумэнтаў, малюнкаў, графікі, аб'ектаў, відэафільмаў) 28 мастакоў і суправаджалася пэрформансам Эрыка Андэрсэна, Эмэта Ўільямса, Эн Наэль і Філіпа Корнэра. У наступныя гады былі паказы

[5] - Mroczek A. Historia Sztuki Performance w Lublinie na podstawie wybranych przykładów (друкапіс не апублікаваны).

[6] - Warpechowski Z. Niby wstęp, po fakcie, op. cit.

[7] - На падставе інтэрвію з В. Татарчуком — выпускніком факультэту мастацтва Ўнівэрсытэту Марыі Складоўскай-Кюры, пэрформэрам, куратарам шматлікіх фэстываляў у Польшчы й за мяжой, актуальным дырэктарам Галерэі «Лябірынт».

мастацтва акцыі з Канады, прэзэнтаванай групай «Inter/Le Lieu» з Квэбэку (Рышар Мартэль, Наталі Пэро, Жан-Клёд Сан-Хіляр), Фінляндыі (між іншых Роі Ваара, Сэпа Сальмінэн) і Японіі (Асаму Курода, Сэйджы Шымода). Пад канец 1990-х у Галерэі «Лябірынт» правялі й Міжнародную прэзэнтацыю пэрформансу «Новыя твары мастацтва Азіі», на якую прыехалі 22 мастакі зь Японіі, Індыі, Сынгапуру, Філіпінаў, Паўднёвай Карэі й Інданэзіі.

«Kontperformance»

Побач зь неацэннай для польскага пэрформансу дзейнасьцю Анджэя Мрочка й Галерэі «Лябірынт» варта згадаць Галерэю «Конт», якая паўстала пад канец 1970-х у Любліне, у інтэрнаце Ўнівэрсытэту Марыі Складоўскай-Кюры, і якую вялі студэнты Факультэту мастацтваў. Праз увесь час ейнай дзейнасьці там зьяўляліся пэрформэры. Важнай, рэгулярнай падзеяй на пераломе 1990–2000-х быў «Kontperformance». Зьбігнеў Собчук, які супрацоўнічаў з галерэяй, згадвае, што найважнейшай у тых сустрэчах была непаўторная атмасфэра. Фэстываль зьявіўся з натуральнай патрэбы мець асяродзьдзе. У адрозьненьне ад старанна арганізаванага фэстывалю «Art Kontakt», «Kontperformance» быў пошукам, «экспэрымэнтам», ягоная праграма была вельмі адкрытая й гнуткая. Мастакоў запрашалі на падставе рэкамэндацый галерэяў або людзей з мастацкага асяродзьдзя розных гарадоў. Апошні «Kontperformance» адбыўся ў 2004 годзе. Па-за фэстывалем мастакоў запрашалі індывідуальна, многія зь іх сёньня знаныя, а тады толькі распачыналі сваю



творчую кар'еру: Дарыюш Фодчук, Цэзары Бадзяноўскі, група «Галоўны Судзьдзя» (тады яшчэ мастачкі не выступалі пад агульнаю назвай), Павел Квасьнеўскі, Яраслаў Казяра, Лукаш Главацкі, Пшэмыслаў Санэцкі, Губэрт Чарапок, Оскар Давіцкі, Ганна Баўмгарт — цяпер добра вядомыя й прызнаныя польскія мастакі.

Адкрыты Архіў. Ідэя й рэалізацыя[7]

Афіцыйна ўсё пачалося ў 1999 годзе: тады ў Любліне паўстаў Асяродак Мастацтва Пэрформанс (OSP), створаны Вальдэмарам Татарчуком. Неафіцыйна — нашмат раней, бо пачатак OSP паклаў архіў аднаго чалавека. Татарчук здабываў дакумэнтацыю ад пэрформэраў, якіх сустракаў і запрашаў з розных куткоў сьвету. Пачатковая дзейнасьць асяродку абапіралася на сабраныя да 1999 году матэрыялы. Гэта былі паказы дакумэнтацыі й відэаздымкі. Нягледзячы на моцна абмежаваны бюджэт, асяродак досыць хутка стаў распазнавальнай культурнай адзінкай люблінскай супольнасьці, а пазьней — польскай і міжнароднай. У 2000 годзе разам з галерэяй «Конт» OSP зладзіў у Любліне Эўрапейскі фэстываль пэрформансу й новых мэдыяў «Art Kontakt». Куратарамі фэстывалю былі Вальдэмар Татарчук і Зьбігнеў Собчук. У фэстывалі ўзялі ўдзел клясыкі пэрформансу ў межах галоўнай праграмы, і маладыя мастакі — у межах праграмы адкрытай. Выступілі восем мастакоў з Польшчы (сярод якіх Ежы Бэрэсь, Януш Балдыга, Юзэф Рабакоўскі, Зьбігнеў Варпэхоўскі) і восем з-за мяжы (у тым ліку Эстэр Фэрэр, Аластэйр Макленан, Паўль Пангуйсэн, Сэпа Салмінэн). Гэта быў першы фэстываль пэрформансу ў Любліне з 1978 году, калі ў Галерэі «Лябірынт» адбыўся «Performance and Body». Для арганізатараў повязь з той падзеяй мела важнае значэньне. Татарчук ва ўступе да каталёгу напісаў: «Я марыў узяць удзел у мерапрыемстве параўнальнай вагі й інтэнсіўнасьці… Сёлетні фэстываль мы трактуем як першы крок да стварэньня ў Любліне сталага месца прэзэнтацыі пэрформансу»[8].

OSP у 2004 годзе рэалізаваў маштабна задуманы аўтарскі праект, у межах якога адбыўся першы Эўрапейскі фэстываль мастацтва пэрформансу «EPAF». Ініцыяваны OSP фэстываль быў вынікам супрацоўніцтва Галерэі «Лябірынт», Цэнтру сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак», Фундацыі «Мастацтва й сучаснасьць» і нядаўна створанай Фундацыі пэрформансу, якая падхапіла ідэі OSP і была створаная ў Любліне гісторыкамі й крытыкамі мастацтва, куратарамі й мастакамі, што працавалі ў праекце «Адкрыты Архіў». Да ўдзелу ў Фэстывалі запрасілі E.P.I. Zentrum (Эўрапейскі Інстытут пэрформансу) з Кёльну, стваральнікам якога зьяўляецца Барыс Няслоны, Мары Собалеў, якая распавяла пра гісторыю пэрформансу ў Эстоніі, прыводзячы ў прыклад цыклічны фэстываль «Time. Space. Movement», што адбываецца ў Пайдэ. Апрача таго, была прэзэнтаваная група «Akenaton», створаная Філіпам Кастэленам і Жанай Торэгроса з Аяча, Het Apollohuis з Эйндхофэну, прадстаўлены Паўлем Пангуйсэнам, Сільві Фэрэ распавяла пра фэстываль «Polysonneries», які праходзіць у Ліёне. Прысутнічала й таварыства «Форт мастацтва» з Кракаву.

Часткай праекту было стварэньне Адкрытага Архіву (ОА), які меў стацца крыніцай інфармацыі й ведаў пра мастацтва пэрформансу ў Польшчы й усім сьвеце. Мэтаю Адкрытага Архіву зьяўляецца збор і доступ да крыніц, датычных мастацтва акцыі, якія маглі б служыць базай інфармацыі для гісторыкаў і крытыкаў мастацтва. Атрыманыя матэрыялы паходзяць з прыватных збораў мастакоў, з выбраных установаў, зь якімі асяродак супрацоўнічаў, і зь бібліятэк. У Адкрытым Архіве шмат унікальных твораў і запісаў мастакоў з усяго сьвету, а таксама замежных публікацыяў і каталёгаў, якія датычаць пэрформансу. Пасьля закрыцьця OSP у 2010 годзе зборы былі перанесеныя ў Галерэю «Лябірынт», дзе працягваецца праца па іх сыстэматызацыі.

[8] - Tatarczuk W. Art Kontakt, red. Z. Sobczuk, W. Tatarczuk, Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2000.

Цэзарый Бадзяноўскі, „Затрымацца – гэта скрануць Зямлю", акцыя, Люблін, 29.05.1996. Фота – Анджэй Паляκоўскі
Cezary Bodzianowski, „Zatrzymać się to poruszyć Ziemię", akcja, , Stadion K.S. Motor, Lublin, 29.05.1996. fot. Andrzej Polakowski

Lublin był jednym z nielicznych miast, gdzie artyści mieli możliwość swobodnej wypowiedzi w trudnych latach 70. i 80. Stąd pochodzą artyści, dziś uchodzący za czołowych reprezentantów polskiego performansu. Nie dziwią słowa Zbigniewa Warpechowskiego, który w 1984 r. napisał: „[…] Lublin oglądał najwięcej performance'ów".

Performans w Lublinie*



Paulina Kempisty

Uchwycenie dokładnej daty pojawienia się performansu w Polsce jest niemożliwie i nawet historycy sztuki nie podejmują takiej próby. Dokumentacja jest rozproszona, znajduje się w prywatnych archiwach artystów, ~~lub zaginęła, a~~ wiele wydarzeń w ogólne nie było dokumentowanych. Nieliczni historycy sztuki, niejako przy okazji zajmujący się sztuką performans oraz artyści uprawiający tę dziedzinę, są zgodni, co do tego, że performans istniał w Polsce zanim pojawiło się samo pojęcie.

* Tekst powstał głownie w oparciu o dokumentację archiwum Galerii Labirynt. Wielokrotnie odwołuję się do niepublikowanego tekstu Andrzeja Mroczka Historia Sztuki Performance w Lublinie na podstawie wybranych przykładów. oraz do wywiadu z Waldemarem Tatarczukiem i Zbigniewem Sobczukiem, którzy swoją działalnością w znacznej mierze wpłynęli na rozwój sztuki performans w Lublinie.

Зьбігнеў Варпэхоўскі, «Нічога + Нічога + Нічога + Нічога», 1973, Люблін. Фота - Мечыслаў Сахадын

Zbigniew Warpechowski, „Nic + Nic + Nic + Nic", 1973, Lubelska Wiosna Teatralna, Warsztat, Lublin, fot. Mieczysław Sachadyn

W stronę „nowego"

Artystyczny ferment, który rozpoczął się ok. połowy lat 60., uległ szczególnej intensyfikacji w kolejnej dekadzie. Artystom neoawangardowym przyświecała idea tworzenia sztuki „nowej", efektem której były często nowatorskie prace, z pogranicza różnych dziedzin artystycznych, a to za sprawą kilku silnych indywidualności artystycznych: Zbigniewa Warpechowskiego, Jerzego Beresia i Jana Świdzińskiego. To „trzej królowie", jak ich kiedyś określił w swoim performansie Nigel Rolfe, nestorzy polskiego performansu, którzy mają niebagatelny wkład w rozwój światowej sztuki akcji.

W czasach, o których mowa, na przełomie lat 60. i 70., artyści mieli ograniczone możliwości swobodnej wypowiedzi. Jednym ze sposobów radzenia sobie było zakładanie galerii autorskich i inicjatywy studenckie.

Lublin jest jednym z miast, w których ogniskowały się i krzyżowały indywidualności artystyczne polskiej awangardy lat 70. Jedną z nielicznych galerii finansowanych przez państwo, pokazującą ówczesne tendencje we współczesnej sztuce polskiej, była Galeria Labirynt[1] w Lublinie. Jej wieloletni dyrektor, Andrzej Mroczek, konsekwentnie realizował program, którego stałym elementem była sztuka performans. Drugim niezwykle ważnym miejscem, powstałym z inicjatywy studenckiej była, Galeria „Kont" sprofilowana na sztukę niszową, stojącą w opozycji do oficjalnego nurtu. Lublin był jednym z nielicznych miast, do którego artyści chętnie przyjeżdżali i mieli możliwość w miarę swobodnej wypowiedzi w trudnych latach 70. i 80. Stąd pochodzą artyści, którzy dziś uchodzą za czołowych reprezentantów polskiego performansu średniego pokolenia: Janusz Bałdyga, Ewa Zarzycka, Teresa Murak, a także Zdzisław Kwiatkowski i Waldemar Tatarczuk. Przez Lublin przewinęło się bardzo wielu artystów performans o międzynarodowej randze. To tutaj miał miejsce legendarny „Performance and Body", który obok warszawskiego festiwalu International Artist Meeting „I AM", odnotowany został przez wielu teoretyków i samych artystów, jako kluczowy moment w polskiej historii sztuki performans. Nie dziwią słowa Zbigniewa Warpechowskiego, który w 1984 r. napisał: „[…] Lublin oglądał najwięcej performance'ów"[2].

Początki

Wyjątkowo ważną datą dla polskiego performansu jest rok 1978, kiedy w galerii sztuki LDK Labirynt odbyły się wspomniane Międzynarodowe Spotkania Artystów „Performance and Body". Był to pierwszy festiwal w Polsce, w którego nazwie pojawiło się pojęcie „performance" i który w pełni był poświęcony zjawiskom związanym z tym obszarem sztuki[3]. Grzegorz Dziamski, w jedynej, jak do tej pory, polskiej publikacji poświęconej sztuce performans, tak opisuje znaczenie tego wydarzenia: „Rok 1978 jest […] cezurą ważną z tego względu, że wówczas to termin »performance« został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii, zadomawiając się na dobre w słowniku polskiej sztuki"[4]. Wystąpili wówczas: grupa „Action Space", Wolfgang Flatz, Albert Van der Weide, Kees Mol, Zbigniew Warpechowski, KwieKulik, Roland Miller, Jerzy Bereś, Harry de Kroon, Todosijevic Rasa. Festiwal był przeglądem różnych strategii artystycznych, wielu artystów użyło w swoich performansach tzw. nowych mediów.

Andrzej Mroczek w niepublikowanym artykule dotyczącym sztuki performans w Lublinie, wspomina incydent, który przypominał o aktualnej sytuacji politycznej: „[…] w przeddzień rozpoczęcia prezentacji, kiedy wszyscy artyści byli już na miejscu, otrzymałem oficjalną wiadomość, że ówczesne komunistyczne władze miejskiego wydziału kultury cofnęły wydane wcześniej zezwolenie. Cóż było robić? Należało to […] zarządzenie po prostu zignorować. Program został zrealizowany w całości. Tylko w przerwach pijąc kawę w pobliskiej kawiarni […] czuliśmy na sobie oddech »dyżurnych osobników« w długich skórzanych płaszczach. Ja po kilku dniach otrzymałem naganę."[5]

Czas próby

W latach 80., naznaczonych w Polsce stanem wojennym, na terenie Galerii BWA oraz Galerii Labirynt 2, odbyły się dwa kolejne istotne wydarzenia. Pierwszym była obszerna wystawa i sympozjum „Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej" (1984/85), a drugim pokazy sztuki performans „Z przeszłości do nieskończoności" (1987). Wystawa składała się z kilku części. Jedna z nich poświęcona była sztuce performans, a jej komisarzem był Zbigniew Warpechowski. Na wystawie prezentowano dokumentację fotograficzną, rekwizyty, ślady po performansach artystów, którzy pojawiali się w Lublinie w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Po dekadzie aktywnej działalności nadszedł okres refleksji i podsumowania. Warpechowski charakteryzując atmosferę artystyczną lat 80. napisał: „Pierwsza fala performance'ów minęła. Zapaskudzona aurą mody, koniunkturalnym napływem węszycieli, którzy szczęśliwie odeszli ku innym atrakcjom rynku. Teraz nadszedł czas próby. Na uboczu i w odosobnieniu można będzie sprawdzić, czy to powołanie nie było omyłką. Siłą faktu twórcy pierwszych performance'ów należą do pokolenia artystów dojrzałych i sądzę, że podobnie jak ja teraz to czynię, zastanawiają się nad konsekwencjami i przyszłością tej dziedziny. Nie tylko z przekory ile właśnie z obecnej sytuacji sztuki światowej wnoszę przekonanie, że właściwy czas dla performance, jako wyodrębnionej dziedziny aktywności ludzkiej, dopiero nadejdzie"[6].

Czas próby okazał się przychylny dla lubelskiego środowiska performansu, pojawili się artyści młodszej generacji: Ewa Zarzycka, Teresa Murak, Janusz Bałdyga, Zdzisław Kwiatkowski, Waldemar Tatarczuk oraz Dariusz Fodczuk. Każdy z nich wykształci swoją indywidualną postawę twórczą: Zarzycka wypracuje specyficzny rodzaj performansu mówionego, Bałdyga skupi się na pracy z materiałem, któremu będzie nadawał symboliczne znaczenie; akcje Kwiatkowskiego będą bezpośrednio odnosiły się do ówczesnej sytuacji politycznej, zaś Murak wykaże się konsekwencją w pracy z materią pochodzenia organicznego, taką jak na przykład ziarna rzeżuchy, za pomocą której w niezwykle subtelny sposób dotykała będzie problemów kobiecości, intymności i natury. Przez kolejne lata artyści ci niejednokrotnie będą prezentowani w Galerii Labirynt. Lublin stale odwiedzać będą też Cezary Bodzianowski prezentujący swój ironizujący i dowcipny styl oraz Zygmunt Piotrowski z własną teorią sztuki Ground Fine Art.

Pokazy sztuki performans „Z przeszłości do nieskończoności" to kolejne ważne wydarzenie lat 80. Swoje prace zaprezentował wówczas jeden z najbardziej znanych dziś artystów sztuki performans na świecie – Nigel Rolfe. Pokazy performans podparte były tym razem mocnym gruntem teoretycznym, obok praktyki artystycznej odbyło się sympozjum historyków sztuki. Lista artystów zagranicznych,

[1] - Galeria Labirynt w ciągu kilkudziesięciu lat zmieniała swoją nazwę i lokalizację. W latach 1975-2008 jej dyrektorem był Andrzej Mroczek. W 1981 r. Galeria Labirynt zostaje zamknięta, jednak jej program i założenia kontynuowane są przez Mroczka w Galerii BWA, a od 1983 r. dodatkowo w przynależnej do niej galerii Labirynt 2. Od 2010 r. BWA ponownie przemianowane zostało na Galerię Labirynt i pod tą nazwą funkcjonuje do dziś.

[2] - Warpechowski Z., Niby wstęp, po fakcie…, w: Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej 5.XII.84 – 13.I.85 r., kat. wyst., Galeria BWA, Lublin 1985.

[3] - Niezwykle ważnym wydarzeniem dla popularyzacji i oswojenia pojęcia „performans" w Polsce był International Artists Meeting, który odbył się kilka miesięcy wcześniej w Galerii Remont w Warszawie. Pojawiło się tam międzynarodowe grono artystów, tworzących m.in. w dziedzinie sztuki performans. Wielu z nich gościło później podczas lubelskiego „Performance and Body".

[4] - Dziamski G., Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska, w: Performance, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s.48.

reprezentujących europejskie nurty performansu, zapraszanych do Lublina rosła w kolejnych latach. Na przełomie lat 80. i 90. indywidualnie gościli: Dick Higgins, Ester Ferrer, czy Eric Andersen, dziś należący do grona „klasyków" sztuki współczesnej. Lata 90. obfitowały w wydarzenia związane ze sztuką performans. Odbywały się liczne spotkania i przeglądy sztuki performans z różnych krajów: już w 1990 r. w Galerii Labirynt miał miejsce festiwal „Performance teraz", będący istotnym przeglądem tendencji i kierunków w tej dziedzinie na całym świecie. Wystąpili wówczas m.in.: Bartolomeo Fernando z Hiszpanii, Giovanni Fontana – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli poezji dźwiękowej, Alastair MacLennan z Irlandii – wcześniej już goszczący w Lublinie, Domingo Cisneros z Meksyku. Z polskich artystów zaproszonych zostało kilku z młodszej generacji: Ewa Zarzycka, Zdzisław Kwiatkowski, Janusz Bałdyga, Jerzy Truszkowski. Kuratorem „Performance teraz" był Jan Świdziński, który współpracował również przy kolejnych dwóch wydarzeniach artystycznych poświęconych sztuce akcji, a były to: „Sztuka Performance" w 1991 r. i dwa lata później „Real Time – Story Telling" – Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance. I tym razem pojawili się znani artyści: Seiji Shimoda z Japonii, Larry Miller z USA, Hong O-Bong z Korei, Inghild Karlsen z Norwegii, żeby wymienić tylko kilku. Polską scenę reprezentowali m.in. Przemysław Kwiek (kilka lat wcześniej występujący w duecie artystycznym z Zofią Kulik, jako KwieKulik), Andrzej Dudek-Durer, Krzysztof Zarębski, Andrzej Partum oraz Ryszard Piegza. Po raz pierwszy pojawili się również artyści z Litwy i Ukrainy.

Warto wspomnieć o istotnym wydarzeniu, które miało miejsce pomiędzy wymienionymi prezentacjami: w 1992 r. odbyła się wystawa „Fluxus and Company", która była przeglądem prac (dokumentów, rysunków, grafik, obiektów, filmów wideo) 28 artystów, uświetniona performansem Erica Andersena, Emmetta Williamsa, Ann Noel i Philipa Cornera. W kolejnych latach organizowane były przeglądy sztuki akcji z: Kanady reprezentowanej przez grupę „Inter/Le Lieu" z Quebec (Richard Martel, Nathalie Perreault, Jean-Claude St-Hilaire), Finlandii (m.in. Roi Vaara, Seppo Salminen) oraz Japonii (Osamu Kuroda, Seiji Shimoda). Pod koniec lat 90. zorganizowano także w Galerii Labirynt Międzynarodowe Prezentacje Sztuki Performance „Nowe twarze sztuki Azji", na których pojawiło się 22 artystów z Japonii, Indii, Singapuru, Filipin, Płd. Korei oraz Indonezji.

„Kontperformance"

Obok trudnej do przecenienia dla polskiego performansu działalności Andrzeja Mroczka i Galerii labirynt pod koniec lat 70. w akademiku Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie powstała Galeria „Kont", prowadzona przez studentów Wydziału Artystycznego. Przez cały okres jej działalności pojawiali się tam artyści zajmujący się sztuką performans. Ważnym, regularnie odbywającym się wydarzeniem na przełomie lat 90. i 2000. był „Kontperformance". Zbigniew Sobczuk, zaangażowany w działalność galerii wspomina, że przy tych spotkaniach najważniejsza była ich niepowtarzalna atmosfera. Festiwal wyrósł z naturalnej potrzeby środowiska. W przeciwieństwie do starannie zaaranżowanego festiwalu „Art Kontakt", „Kontperformance" był poszukiwaniem, eksperymentem, jego program był bardzo otwarty i elastyczny. Artyści zapraszani byli na podstawie rekomendacji zaprzyjaźnionych galerii lub osób ze środowiska artystycznego z różnych miast. Ostatni „Kontperformance" odbył się w 2004 r. Poza festiwalem zapraszani byli artyści indywidualnie, wielu z nich, dziś znanych, wówczas rozpoczynało swoją drogę artystyczną, jak: Dariusz Fodczuk, Cezary Bodzianowski, Grupa „Sędzia Główny" (wówczas jeszcze artystki nie występowały pod wspólną nazwą), Paweł Kwaśniewski, Jarosław Koziara, Łukasz Głowacki, Przemysław Sanecki, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Anna Baumgart – dziś dobrze znani i cenieni artyści polscy.

Otwarte Archiwum. Idea i realizacja[7]

Oficjalnie wszystko zaczęło się w roku 1999. Wówczas w Lublinie powstał Ośrodek Sztuki Performance (OSP), założony przez Waldemara Tatarczuka. Nieoficjalnie – dużo wcześniej, bo tak naprawdę początki OSP to archiwum, gromadzone przez jedną osobę. Tatarczuk zdobywał dokumentację od artystów performans, których zapraszał i spotykał w różnych zakątkach świata. Początkowa działalność Ośrodka opierała się na bazie zgromadzonych do 1999 r. materiałów. Były to pokazy dokumentacji i rejestracji wideo. Mimo mocno ograniczonego budżetu Ośrodek dość szybko stał się rozpoznawaną jednostką kulturalną w środowisku lubelskim, a później polskim i międzynarodowym. W 2000 r., wspólnie z Galerią „Kont", odbył się w Lublinie Europejski Festiwal Sztuki Performance i Nowych Mediów „Art Kontakt". Kuratorami festiwalu byli Waldemar Tatarczuk i Zbigniew Sobczuk. W festiwalu wzięli udział klasycy sztuki performans w ramach programu głównego oraz młodzi artyści w ramach programu otwartego. Wystąpiło ośmiu artystów z Polski (m.in.: Jerzy Bereś, Janusz Bałdyga, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski) i ośmiu z zagranicy (m.in.: Esther Ferrer, Alastair MacLennan, Paul Panhuysen, Seppo Salminen). Był to pierwszy festiwal sztuki performans w Lublinie od 1978 roku, kiedy w Galerii Labirynt odbyło się „Performance and Body". Dla organizatorów odniesienie do tego wydarzenia pełniło kluczową rolę. Tatarczuk we wstępie do katalogu napisał: „Marzyłem, aby uczestniczyć w spotkaniu o porównywalnej wadze i intensywności [...]. Tegoroczny festiwal traktujemy jako pierwszy krok do utworzenia w Lublinie stałego miejsca prezentacji sztuki performans"[8].

OSP w 2004 r. zrealizował szeroko zakrojony autorski projekt, w ramach którego odbyła się pierwsza edycja Europejskiego Festiwalu Sztuki Performance „EPAF". Zainicjowany przez OSP festiwal był wynikiem współpracy Galerii „Labirynt", Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski", Fundacji „Sztuka i Współczesność" i niedawno powstałej Fundacji Sztuki Perfomance, kontynuującej ideę OSP, założonej w Lublinie przez zespół historyków i krytyków sztuki, kuratorów i artystów, którzy brali udział w projekcie „Otwarte Archiwum". Do udziału w festiwalu zaproszono E.P.I. Zentrum (Europejski Instytut Performance) z Kolonii, którego założycielem jest Boris Nieslony, Mari Sobolev, która opowiedziała o historii performancu w Estonii, przywołując cykliczny festiwal „Time. Space. Movement", odbywający się w Paide. Ponadto zaprezentowano grupę „Akenaton", założoną przez Philippe'a Castellin oraz Jean Torregrosa z Ajaccio, Het Apollohuis z Eindhoven reprezentowany przez Paula Panhuysena, Sylvie Ferré opowiedziała o festiwalu „Polysonneries", odbywającym się w Lyonie. Obecne było także Stowarzyszenie „Fort Sztuki" z Krakowa.

Częścią projektu było utworzenie Otwartego Archiwum (OA), będącego źródłem informacji i wiedzy o sztuce performans w Polsce i na świecie. Celem OA jest zgromadzenie i udostępnianie w jednym miejscu źródeł dotyczących sztuki akcji, co miało stanowić bazę informacji dla historyków i krytyków sztuki. Pozyskane materiały pochodzą z prywatnych zbiorów artystów, a także z wybranych instytucji, z którymi Ośrodek współpracował oraz z bibliotek. W Otwartym Archiwum znajduje się wiele unikalnych prac i nagrań artystów z całego świata oraz zagraniczne publikacje i katalogi dotyczące sztuki performans. Po zamknięciu OSP w 2010 r., zbiory przeniesione zostały do Galerii Labirynt, gdzie kontynuowana jest praca nad ich systematyzacją.

[6] Mroczek A., Historia Sztuki Performance w Lublinie na podstawie wybranych przykładów, maszynopis niepublikowany, b.d.

Warpechowski Z., Niby wstęp, po fakcie, op. cit.

[7] Na podstawie wywiadu z W. Tatarczukiem. Tatarczuk jest absolwentem Wydziału Artystycznego UMCS, artystą performans, kuratorem licznych festiwali w Polsce i zagranicą, aktualnym dyrektorem Galerii Labirynt.

[8] Tatarczuk W., Art Kontakt, red. Z. Sobczuk, W. Tatarczuk, Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2000.

1. **Славамір Томан**, «Бяз назвы», 2008
2. **Славамір Томан**, «Бяз назвы», 2008
3. **Славамір Томан**, «Мае», 2008

1. **Sławomir Toman**, „Bez tytułu”, 2008
2. **Sławomir Toman**, „Bez tytułu”, 2008
3. **Sławomir Toman,** „Moi”, 2008





Sławek Toman



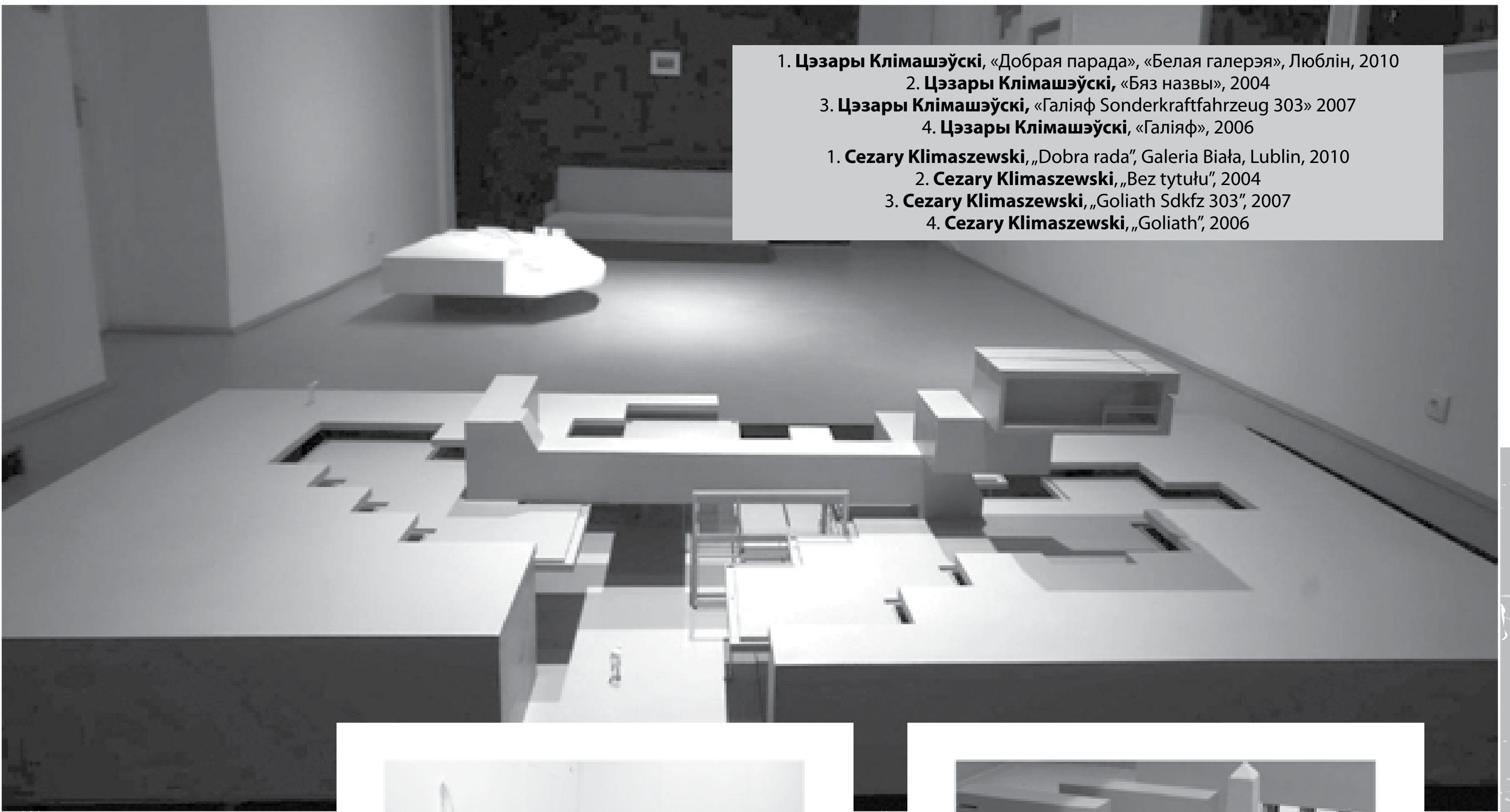
Ганна Наўрот, «Бяз назвы», інсталяцыя, Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
Anna Nawrot, „Bez tytułu”, Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011





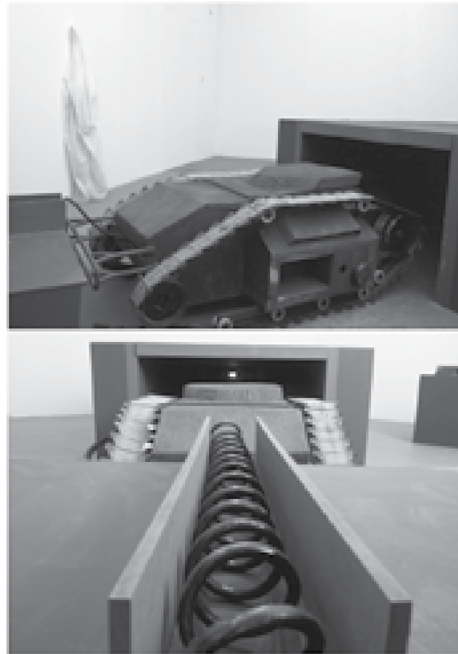
Anna Nawrot



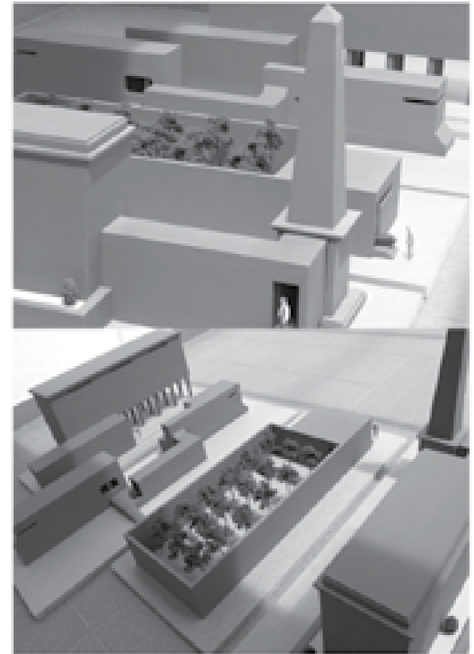


1. **Цэзары Клімашэўскі**, «Добрая парада», «Белая галерэя», Люблін, 2010
2. **Цэзары Клімашэўскі,** «Бяз назвы», 2004
3. **Цэзары Клімашэўскі,** «Галіяф Sonderkraftfahrzeug 303» 2007
4. **Цэзары Клімашэўскі**, «Галіяф», 2006

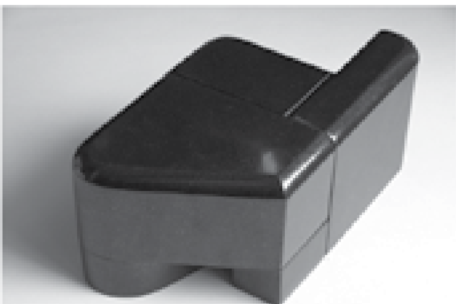
1. **Cezary Klimaszewski**, „Dobra rada", Galeria Biała, Lublin, 2010
2. **Cezary Klimaszewski**, „Bez tytułu", 2004
3. **Cezary Klimaszewski**, „Goliath Sdkfz 303", 2007
4. **Cezary Klimaszewski**, „Goliath", 2006

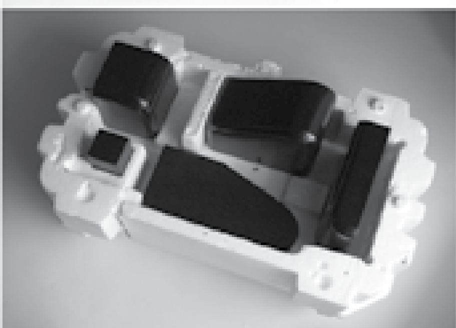


"Goliath Sdkfz 303", tunel 120 x 800 cm, ruchomy obiekt 80 x 120 x 210 cm 2007



"Goliath", makiety w skali 1:35, mdf, 2006





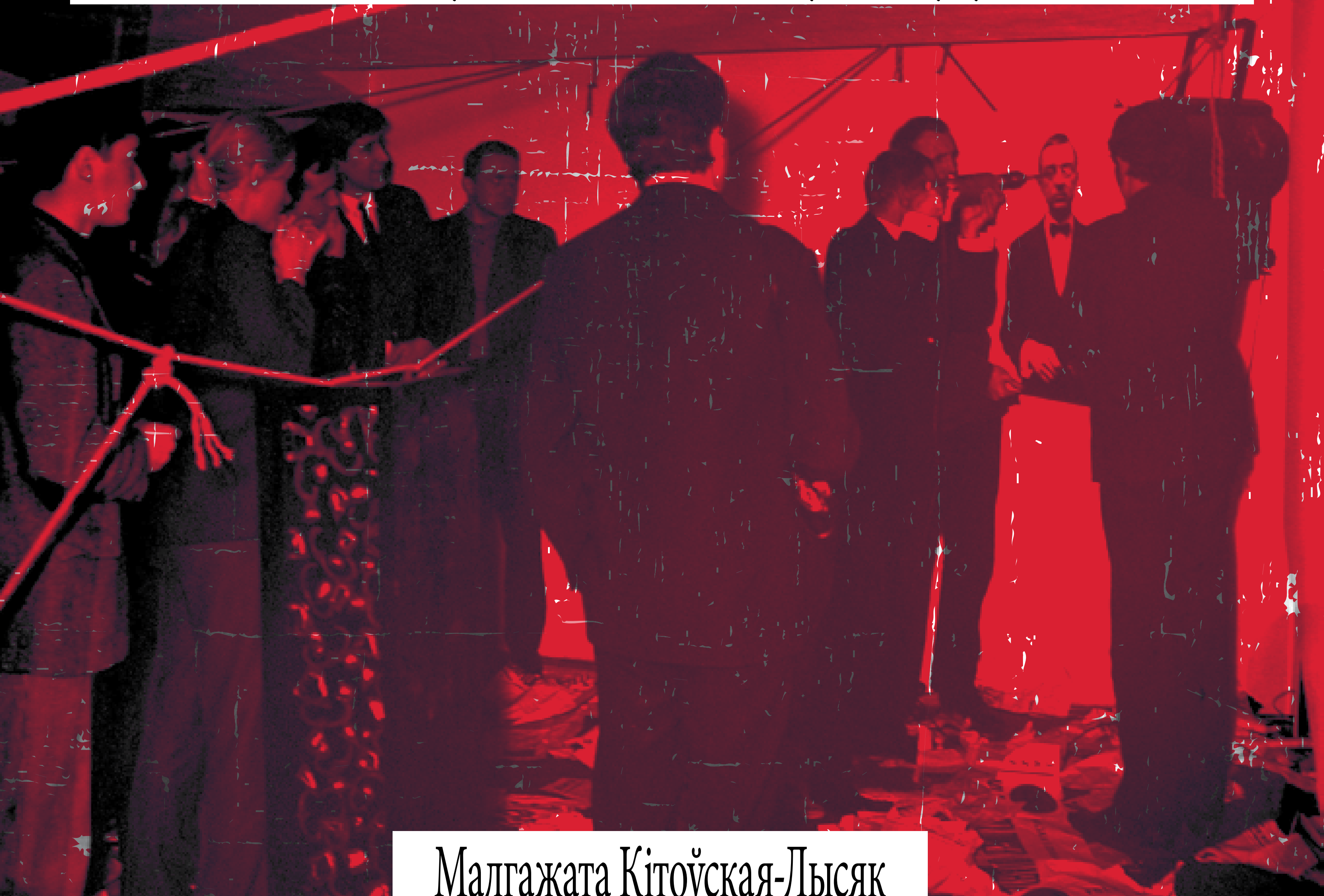
"Bez tytułu", granit, tektura, styropian, 20 x 20 x 30 cm, 2004

Cezary Klimaszewski



Дзейнасьць Бароўскага палягала ў «бесьперапынным аспрэчваньні папярэдніх дасягненьняў». Ці можна было пайсьці далей? Хіба толькі пакінуўшы артыстычнае жыцьцё, не прымаючы гульні з art world'ам, не абдумваючы стратэгіі, адмаўляючыся ад удзелу, выбіраючы маўчаньне, што мастак і ўчыніў.

Уладзімеж Бароўскі: адмова ад удзелу ў мастацтве



Малгажата Кітоўская-Лысяк

Уладзімеж Бароўскі належыць да мастакоў, творчы шлях якіх адлюстроўвае бальшыню зьменаў, што адбываліся з польскім мастацтвам ад паловы 1950-х да позьніх 1970-х. Аднак гэта не азначае, што ён хоць неяк паддаваўся тагачасным уплывам — наадварот, гэта ён адкрываў новыя месцы на мапе мастацтва. Гісторыя толькі пацьвердзіла ягоную інтуіцыю.

Ад нараджэньня (1930) ён рознымі повязямі быў злучаны зь Люблінам (памёр у 2008 годзе ў Варшаве). У 1956–59 гадах ён вывучаў гісторыю мастацтва ў Каталіцкім унівэрсытэце Любліну, дзе ў часы сталінскай прапаганды ўдалося захаваць каркас сьветапогляднай свабоды. Між іншага ён слухаў лекцыі Яцка Вазьнякоўскага, які адным зь першых увёў у праграму ўнівэрсытэцкага навучаньня

Уладзімеж Бароўскі, «Сэнсыбілізацыя колеру», 1968. Архіў люблінскай Захэнты
Włodzimierz Borowski, „Uczulanie na kolor", 1968. Arch. lubelskiej Zachęty

зьвесткі пра сучаснае сусьветнае мастацтва. Пад уплывам тых лекцыяў Бароўскі разам з аднакурсьнікамі распачаў самаадукацыю, а таксама стварыў аддалены ад цэнтраў, пазбаўлены вялікіх мастацкіх традыцыяў люблінскі культурны асяродак, выцягваючы яго, як пісаў Пётар Маеўскі, з комплексу правінцыі.

У выніку ўзьнікла Група «Замак» — першая люблінская мастацкая суполка, у якой сабралася, сярод іншых, бескампрамісная моладзь, наколькі свабодная, творчая, ахвочая да экспэрымэнтаў, настолькі й сьвядомая што да мэтаў і рангу сваіх пошукаў (больш падрабязна пра іх піша ў гэтым нумары Пётар Маеўскі). Чальцы групы спрычыніліся да пашырэньня ў Польшчы абстрактнага мастацтва кшталту informel, аднак перадусім прапанавалі арыгінальную канцэпцыю «структурнага мастацтва», роднаснага заходнеэўрапейскай формуле «мастацтва матэрыі». Ягонай сутнасьцю было акцэнтаваньне аўтаноміі твору мастацтва, аднак перадусім — самаіснасьці вобразу, ягонай фактуры, а тым самым фактуры фізычнай. Група атрымала розгалас сярод іншых мастакоў мадэрністычнай арыентацыі, а пасьля выставы працаў у Парыжы — і ў колах міжнароднага руху «Phases».

Уладзімеж Бароўскі, несумненна, быў найвыбітнейшым мастаком групы, самым адважным, найбольш рашучым ва ўсё больш радыкальных, новых пошуках, першаадкрывальнікам. Разам зь ім да шчыльнага кола люблінскіх наватараў належалі незаслужана забыты ў нашыя часы Тытус Дзедушыцкі (1934–73) і Ян Земскі (1920–88). Апрача скульптараў, мастакоў, у групу ўваходзілі маладыя крытыкі, якія неўзабаве арганізавалі мастацкае жыцьцё ў іншых асяродках (Кракаў, Варшава, Уроцлаў): Веслаў Бароўскі, Уршуля Чартарыска, Ежы Людвіньскі, Ганна Пташкоўска. Іхнай заслугаю (галоўным чынам Людвіньскага) было таксама стварэньне яшчэ ў люблінскую пару часопісу «Структуры», які — у якасьці мастацкага дадатку да мясцовага літаратурнага штомесячніку «Камена» — выходзіў у 1959–61 гады. Сам Бароўскі пасьля заканчэньня навучаньня й выезду зь Любліну супрацоўнічаў у асноўным з варшаўскімі і ўроцлаўскімі галерэямі, якія прасоўвалі прагрэсіўнае, канцэптуальнае, экспэрымэнтальнае мастацтва, такімі як «Foksal» і «Repassage» (Варшава) і «Пад Монай Лізай» (Уроцлаў). З 70-х гадоў ён таксама падтрымліваў сталыя кантакты з Галерэяй «Лябірынт» і «Лябірынт 2», дзе кіраўнік Анджэй Мрочак ажыцьцяўляў сваю аўтарскую праграму супрацоўніцтва з мастакамі, зьвязанымі зь ньюавангардам. Рэалізацыя гэтай праграмы адбывалася быццам бы на пэрыфэрыі лякальнага мастацкага жыцьця, якое ішло ў нясьпешным тэмпе, і ня мела непасрэднага ўплыву на ягонае ажыўленьне. Значны ўнёсак галерэі лепей бачны з тапаграфічнай і часавай дыстанцыі, з агульнапольскай і нават міжнароднай гістарычнай пэрспэктывы. Бо Анджэю Мрочку ўдалося сабраць вакол Галерэі «Лябірынт», а потым і вакол Бюро мастацкіх выставаў (ён кіраваў ім ад пачатку 1980-х да сваёй сьмерці ў 2009 годзе) шырокае кола творцаў, якія вызначалі характар польскага канцэптуалізму, канкрэтнай паэзіі, пэрформансу, відэаарту.

Да таго, як Бароўскі стаў важным удзельнікам дэбатаў аб канцэптуальным мастацтве, а ў нечым нават — побач зь Ежы Людвіньскім — мэнтарам ньюавангарду ў Групе «Замак», ён маляваў («Вока прарока», 1957; «Зьняцьце з крыжа», 1958). Аднак ужо пад канец 1950-х ён адпрэчыў маляваньне, каб ствараць вобразы-аб’екты, а неўзабаве заняўся хэпэнінгам і наблізіўся да канцэптуалізму. Ягоныя першыя мастацкія працы лічацца адным з найцікавейшых дасягненьняў польскага «мастацтва матэрыі» (структурнага мастацтва). Ён пачынаў зь цёмных («чорных»), амаль монахраматычных палотнаў, пра якія Ежы Людвіньскі пісаў, што гэта «ташысцкія кампазыцыі каляровых падцёкаў ляку». Ён арыентаваўся ў іх на экспэрымэнты Караля Гілера (1891–1939), даваеннага канструктывіста з лодзкага кола Ўладзіслава Стшэміньскага, якога вельмі цаніў. Аднак, у адрозьненьне ад Гілера, Бароўскі экспэрымэнтаваў не з самім колерам, а з фактурай, матэрыяй карціны. Досьледы ў сфэры мастацтва ён праводзіў сугестыўна: тоўста накладваў пігмэнт і выразаў у ім спрошчаныя, гіерагліфічныя знакі («Трыптых», 1957), аднак прытым захоўваўся алюзійны характар. У сваіх працах ён вылучаў перадусім плашчыню палатна, з рэдкай працінальнай рысай падцёкаў фарбы, відочным сьледам пэндзля, мігценнай плямай колеру. Ён уводзіў сімэтрычныя падзелы прасторы рашучымі, амаль рыгарыстычнымі мазкамі — чытэльнымі лініямі. Ён рабіў гэта вельмі своеасабліва, зь вялікай свабодай, адначасна пазьбягаючы геамэтрычнай дакладнасьці. Ягоныя прыёмы вынікалі часткова з прадчуваньня, што нават абстрактны вобраз захоўвае дозу пазамастацкага сэнсу, які Бароўскі прагнуў зьнішчыць любым коштам.

У 1958 годзе Бароўскі — разам з Тытусам Дзедушыцкім і Янам Земскім — узяў удзел у выставе ў варшаўскай Галерэі «Крывое Кола». Ён паказаў там працы, структура якіх нагадвала — і ўяўляла сабой — рэльефную паверхню, але адначасна паказвала літаратурныя кантэксты, падкрэсьленыя назвамі («Пір Навухаданосара», 1957). Аднак усё часьцей ён ствараў напросту «кампазыцыі», пазьбягаючы сугестыі. Крытыкі параўноўвалі гэтыя «структуры» з творамі Антоніё Тапэса, амаль адначасна выстаўленымі на Біенале ў Вэнэцыі, але кампазыцыі польскіх аўтараў, асабліва Бароўскага, рабілі ўражаньне больш мастацкіх.

Неўзабаве, як я ўжо ўзгадвала, мастак перастаў маляваць. Усё больш яго цікавілі пошукі на мяжы са скульптурай («Артоны», 1959), environment («Manilus», Эльблонг, 1965; «I Сынкрэтычны паказ», Люблін, 1966), хэпэнінгам («VII Сынкрэтычны паказ — Зьняцьце капелюша», Асекі, 1967), канцэптуальным мастацтвам («IV Сынкрэтычны паказ — Ахвяраваньне печы», Пулавы, 1966; «Дыялёг», Уроцлаў, 1970; «Эст-этыка», Люблін, 1976). Гэтая дзейнасьць

прыввяла да таго, што ягоны даробак — у пэўным сэнсе, як я згадвала, паўсталы пад уплывам новых мастацкіх зьяваў — самастойны й асаблівы. Бароўскі рашуча стаў на гэты шлях у момант, калі пакінуў маляваньне, пасьлядоўна імкнучыся да зьнішчэньня вобразу. Першым актам такога кшталту было зьяўленьне аб'ектаў, якія ён назваў артонамі. Яны нагадвалі, як пісаў Ежы Людвіньскі, каралавыя рыфы або фантастычныя караблі прышэльцаў з космасу, але структурна мелі «...характар асамбляжу, нагрувашчваньня масы шкельцаў, гумовых празрыстых трубачак і іншых элемэнтаў, ужытых як своеасаблівы будаўнічы матэрыял для спэктаклю, што пачынаўся, калі аўтар усоўваў штэпсэль у разэтку. Тады загараліся лямпачкі, і артоны ажывалі. Шкельцы й гумовыя зьмейкі выносілі сьвятло вонкі, розныя часткі твору рытмічна запальваліся й гасьлі». Артоны «ў стане сну» здаваліся банальнымі, нават сьмецьцевымі. Некаторыя з гэтых складаных самастойных арганізмаў былі й мэханізмамі — іх перастваралі сьвятло й ягоны рытм. Хаця гэтага кшталту працы Бароўскага лічацца ягоным паклонам у бок Марсэля Дзюшампа, іхны фізычны статус ready made быў малаістотны. Важнейшы быў выніковы эфэкт — рух і блізкая да характару кінэтычнага мастацтва ілюзія руху, выкліканая зьменнасьцю сьвятла.

Гэтыя дзеяньні можна палічыць важным этапам на шляху спробаў выйсьці па-за сам твор — пачатак актывізацыі прасторы ў духу environment. У гэтым кантэксьце належыць разглядаць і далейшую дзейнасьць мастака, між іншым, і від асамбляжу «МАНІфэст ЛЮСТраны (Manilus)», рэалізаваны падчас I Біенале Прасторавых Формаў у Эльблонгу. «Гэта было люстра, — пісаў Людвіньскі, — на якое мастак дамаляваў і даклеіў розныя дэкаратыўныя элемэнты, але кожны мог убачыць сябе ў гэтым каляжы». Публіка пэўным чынам памнажалася ў люстры; больш за тое, мастак зьвярнуў увагу гледачоў на іх саміх: гэта яны цяпер былі аб'ектамі яго дзеяньня, у той час як ён сам зьнікаў зь месца акцыі. Бароўскі падважыў традыцыйныя навыкі ўспрыманьня мастацтва, памяняў ролі: на месца твору мастацтва паставіў гледача, зрабіўшы яго і прадметам, элемэнтам мастацтва, і суаўтарам твору.

Чарговыя праекты мастака характарызаваліся падобнаю паэтыкай, яны часта спалучалі элемэнты environment, хэпэнінгу, канцэптуалізму. З гэтага пункту гледжаньня значнымі былі выступы, названыя «Сынкрэтычнымі паказамі», якія зрабілі Бароўскага першапраходцам польскага пэрформансу. Напрыклад, ужо згаданы «I Сынкрэтычны паказ» улучаў у сябе элемэнты традыцыйнай экспазыцыі твораў мастацтва, але адначасна — аранжыроўку наяўнай прасторы (галерэі), а таксама гульню з гледачом, распачатую ў яго прысутнасьці. Мастак экспанаваў у галерэі як свае ранейшыя карціны, так і артоны ды люстэркі, а сымэтрычна ўпарадкаваную цэласнасьць узбагачаў з дапамогай ёмістасьцяў з хімічнай субстанцыяй, якая, «вызваленая» падчас вэрнісажу, «разрасталася» ў каляровыя «расьліны». Гэтую матэрыю прасторы ўзмацнялі адлюстраваньні. Глядач / удзельнік паказу і тут, як у «Manilusie», быў адной зь ягоных частак, неад'емным элемэнтам цэласьці, якая больш нагадвала мастацкую акцыю, чым экспазыцыю гатовых працаў зь нязьменным прадметным статусам. Аналягічныя рашэньні Бароўскі выкарыстаў у варшаўскай вэрсіі таго ж выступу (таксама ў 1966 годзе), якую праз разбудаваную формулу можна прызнаць вызначальнай для гэтага этапу ягонай дзейнасьці (апошні «Паказ», дзявяты, адбыўся ў 1971 годзе ў Гнезьне).

Яскравая акцыя — «IV Сынкрэтычны паказ» — мела месца таксама падчас Сымпозіюму мастакоў і навукоўцаў (1966), які адбыўся ў Пулавах пад патранатам тамтэйшага азотнага заводу й пад паказальнай назвай «Мастацтва ў зьменлівым сьвеце». Бароўскі прэзэнтаваў хэпэнінг «Ахвяраваньне печы» — бадай, самы абсурдны свой твор. Старанна падрыхтаваная (шматлікія нарады з дырэкцыяй заводу, інжынэрамі, адказнымі за вытворчасьць і бясьпеку азотных угнаеньняў, распрацоўка сцэнару, асьвятленьня, агучваньня, арганізацыя публікі) акцыя складалася з парадаксальнага, абсурднага жэсту ахвяраваньня заводу ягонай уласнасьці. Мастак, апрануты ў элегантны цёмны гарнітур, белую кашулю з матыльком, стоячы на галерэі (у тузіне мэтраў над зямлёю) адной зь печаў, сказаў прамову, поўную захапленьня прыгажосьцю прамысловага пэйзажу, заявіў, што «ў гонар» гэтага пэйзажу ён успрымае той элемэнт, ці аб'ект, зь якога прамаўляе, выключна як твор мастацтва. Маніфэстацыя суправаджалася напісанай самім Бароўскім песьняй на словы «мачавіна, мачавіна», якая паступова пераходзіла ў нацыянальны гімн. Выступ адбыўся позьнім вечарам, у сьвятле рэфлектараў. Яго ўспрынялі скептычна як працаўнікі заводу, гэтак і ўдзельнікі сымпозіюму. Аднак час выразна паказаў ягоную вартасьць — перадусім простасьць і дасьціпнасьць, якіх трохі бракавала ў больш складаных і разам з тым больш энігматычных працах Бароўскага ў наступныя гады.

У асноўным яны спалучалі традыцыі дадаізму з вымогамі авангарду 1970-х, дэтэрмінантай якога, а часам і кантэкстам, быў канцэптуалізм. Бароўскага цікавіў твор мастацтва — найперш сам па сабе, потым у дачыненьнях з прасторай і часам, а потым і як унікальны сьлед прысутнасьці ці адсутнасьці аўтара. Ён часта выкарыстоўваў гатовыя прадметы, аднак зьмяняў іхную функцыю, аранжаваў вакол іх новы сьвет, тым самым маніфэстуючы ўсьведамленьне двухсэнсоўнага статусу рэчаіснасьці, спасьціганай органамі пачуцьцяў («Набор перакладзінаў», 1967; «Набор падставак», 1968; абодва ў Галерэі «Foksal»). Свае ўнікальныя, зазвычай адзінкавыя рэалізацыі / выступы мастак адрасаваў канкрэтнай аўдыторыі, усё часьцей пакідаючы яе сам-насам са сваім творам, адначасна трактуючы публіку як матэрыял. Чарговым прыкладам перакульваньня функцыяў і роляў быў antyhappening «Fubki tarb» («Фюбікі царб», Галерэя «Пад Монай Лізай», Уроцлаў, 1969–70), дзе экспанатамі сталі здымкі наведнікаў галерэі — вобраз публікі замяніў

карціну — твор мастацтва, то бок атрымалася мастацкае «самазараджэньне», якое «выключыла» аўтара.

У 1972 годзе ў Варшаўскай Сучаснай галерэі Бароўскі прэзэнтаваў «Поле гульні», рэтраспэктыўнае падсумаваньне дзейнасьці ў 1956–72 гады. Вонкавая музэйнасьць «экспанатаў» высьвятляла розьніцу паміж імі, генэральна падкрэслівала агульную для ўсяго эфэмэрнасьць, нетрываласьць. Карціны з 1950-х, артоны, «Manilusy» і «Нітачнікі» разам з суправаджальнай дакумэнтацыяй аказаліся сьлядамі адпрэчваньня межаў мастацтва. Прынамсі, мастацтва «высокага».

У наступныя гады творчая актыўнасьць мастака зьнізілася, хаця ён і надалей выстаўляўся, між іншым, вяртаўся ў люблінскую галерэю Бюро мастацкіх выставаў. Раней цытаваны Ежы Людвіньскі, сябар Бароўскага й камэнтатар ягонай дзейнасьці, пісаў, што той пасьлядоўна зьдзяйсьняў «падарожжа да крэсу мастацтва». Ён распачаў яго, выкарыстоўваючы традыцыйнае рамяство мастака, каб прайсьці праз этап асамбляжу, стварэньня, як бы мы сёньня сказалі, інсталяцыі й дайсьці да дзеяньняў інцыдэнтальных, працэсуальных. Анда Ротэнбэрг сьцьвердзіла, што дзейнасьць Бароўскага палягала ў «бесьперапынным аспрэчваньні папярэдніх дасягненьняў». Ці можна было пайсьці далей? Хіба толькі пакінуўшы артыстычнае жыцьцё, не прымаючы гульні з art world'ам, не абдумваючы стратэгіі, адмаўляючыся ад удзелу, выбіраючы маўчаньне, што мастак і ўчыніў.

Ён правакаваў, пашыраў межы мастацтва, увесь час будучы ў авангардзе, але рэдка знаходзіў партнэраў для дыскусіі. Радыкальна незалежны, бескампрамісны, ён імпанаваў аўтэнтычным бунтам супраць мастацкага мэйнстрыму. Стэфан Мараўскі залічыў яго да групы канцэптуалістаў, мастацтва якіх — гэта «сьціслыя нататкі ўласнага нонканфармізму». Па сутнасьці, Бароўскі заставаўся на экстэрыторыі. Гэта пазыцыя пратэстоўцы, сёньня ўсё больш рэдкая, стварае ўзор годны, але складаны для насьледаваньня.

Мастацтва Бароўскага стварае праблемы й камэнтатарам. Аднаўленьне ягонага генэзысу, пошукі міжнародных повязяў (з аднаго боку, Дзюшамп, Цінгелі, з другога крытыкі называюць Віта Акончы, Марсэля Бротарса, Крыса Бурдэна) тлумачаць няшмат. Гэтаксама як і сьцьверджаньне, што мастак падрываў статус такіх катэгорыяў, як мастацтва, установа, выстава, асяродак, і сэнс тых паняткаў, якімі апісвалі ягоную дзейнасьць: вобраз, хэпэнінг, environment і г. д. Ягоныя пошукі былі раўналежнымі ў часе з пошукамі іншых, але незалежныя ад іх. Можа, таму, з аднаго боку, існуе паўсюднае ўсьведамленьне іх рангу, а з другога — такая ж паўсюдная бездапаможнасьць у іх дасьледаваньні.

Маладзейшыя мастакі не спасылаюцца на Бароўскага наўпрост, можа, нават не заўжды ўсьведамляюць аналёгіі, хаця некаторыя іхныя жэсты нагадваюць ягоныя. Дастаткова згадаць «зьнікненьні» Паўла Альтгамэра (дыплём Акадэміі мастацтваў, Варшава, 1993) і Оскара Давіцкага («Прашу зьявіцца пунктуальна», Кракаў, 2000), «антыкварна-калекцыянэрскія» працы Робэрта Кусьміроўскага («Экспэрымэнтальная анатамічная студыя», «Белая галерэя», Люблін, 2005; «Калекцыянэрскі масіў», «Бункер мастацтва», Кракаў, 2009) або люстранкі Лявона Тарасэвіча («Белая галерэя», Люблін, 2006). Цікава, што дзеяньні Альтгамэра, Давіцкага й Кусьміроўскага можна прачытаць як амбівалентныя: яны ўтрымліваюць як аспэкт паважнасьці, так і буфанады. Падобныя рысы характарызавалі бальшыню выступаў Бароўскага, з «Ахвяраваньнем печы» на чале. Аднак ягоная пастава мела, быццам у трыкстэра, скрайні намер: і serio, і buffo. Гэта добра ілюструе «Чыстка мастацтва» — акцыя ў дворыку Варшаўскага ўнівэрсытэту (у сярэдзіне 1970-х), падчас якой, як пісаў Ежы Людвіньскі, усе нешта рабілі: «Падмяталі, стаўлялі, пілавалі, палілі вогнішчы, зноў падмяталі». А Бароўскі? «Бароўскі нічога не рабіў. На ягоным твары была ўсьмешка».

Малгажата Кітоўская-Лысяк — *гісторык мастацтва, кіруе кафэдрай гісторыі сучаснага мастацтва ў Каталіцкім унівэрсытэце Любліну. Апублікавала, між іншага, «Сьляды. Нарысы пра польскае мастацтва пасьля 1945 году» (1999), «Рэчаіснасьць вобразу» (2007), «Маргіналіі Шульца» (2007), рэдагавала, між іншага, «Бруна Шульц 1892–1942. In memoriam» (1992), «У аскепках люстэрка... Бруна Шульц у 100-ю гадавіну нараджэньня й 60-ю гадавіну сьмерці» (з Уладыславам Панасам, 2003), «Белыя плямы шульцалёгіі» (2010).*



Уладзімеж Бароўскі, «Фюбікі царб», галерэя "Пад Монай Лізай", 1969. Фота: М. Дыямент
Włodzimierz Borowski, „Fubki tarb", Galeria Pod Moną Lisą, 1969. Fot. M. Diament

Aktywność Borowskiego polegała na „permanentnym kwestionowaniu dotychczasowych osiągnięć". Czy można było pójść dalej? Chyba tylko wycofując się z życia artystycznego, nie podejmując gry z art worldem, nie obmyślając strategii, odmawiając udziału, wybierając milczenie, co też artysta zrobił.

Włodzimierza Borowskiego odmowa udziału w sztuce

Małgorzata Kitowska-Łysiak



Włodzimierz Borowski należy do tych artystów, których droga twórcza odzwierciedla większość przemian, jakim podlegała awangardowa sztuka polska od połowy lat 50. po schyłek lat 70. XX w. Nie znaczy to jednak, że kiedykolwiek podporządkowywał się aktualnym nurtom; przeciwnie: to on odkrywał nowe miejsca na mapie sztuki. Historia potwierdzała jego intuicje.

Od urodzenia (1930) na różne sposoby związany był z Lubelszczyzną (zmarł w 2008 roku w Warszawie). W latach 1956-59 studiował historię sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, gdzie w okresie stalinowskiej propagandy udało się ocalić zręby światopoglądowej wolności. Tutaj słuchał między innymi wykładów Jacka Woźniakowskiego, który, jako jeden z pierwszych w Polsce, wprowadził do programu nauczania uniwersyteckiego wiedzę o aktualnej sztuce światowej. Pod wpływem tychże wykładów Borowski wraz z kolegami ze studiów podjął działania samokształcące, a także animujące oddalone od centrów, pozbawione wielkich artystycznych tradycji, lubelskie środowisko kulturalne, wydobywając je, jak pisał Piotr Majewski, z kompleksu prowincji.

Уладзімеж Бароўскі, «IV Сынкрэтычны паказ», «Ахвяраваньне Печы», Пулавы, 1966. Фота: Э.Касакоўскі
Włodzimierz Borowski, „IV Pokaz Synkretyczny" pt. „Ofiarowanie Pieca", Puławy, 1966. Fot. E. Kossakowski

W efekcie powstała Grupa „Zamek” – pierwsza lubelska grupa artystyczna, skupiająca między innymi bezkompromisową młodzież tyleż swobodnie, twórczo eksperymentującą, co od razu bardzo świadomą celów i rangi swoich poszukiwań (szczegółowo pisze o niej w niniejszym numerze Piotr Majewski). Członkowie grupy przyczynili się do rozpowszechnienia w Polsce malarstwa abstrakcyjnego typu informel, przede wszystkim jednak zaproponowali oryginalną koncepcję „sztuki strukturalnej”, pokrewnej zachodnioeuropejskiej formule „malarstwa materii”. Jej istotą było akcentowanie autonomii dzieła sztuki, przede wszystkim zaś przedmiotowości obrazu, jego faktury, a tym samym struktury fizycznej. Grupa zdobyła rozgłos wśród innych polskich artystów o orientacji modernistycznej, a po wystawie prac w Paryżu także w kręgu międzynarodowego ruchu „Phases”.

Włodzimierz Borowski był bez wątpienia najwybitniejszym artystą w grupie, najodważniejszym, najbardziej zdeterminowanym w coraz to nowych, radykalnych poszukiwaniach i najbardziej odkrywczym. Obok niego do ścisłego grona lubelskich nowatorów należeli: niezasłużenie mało dzisiaj znany Tytus Dzieduszycki (1934-73) oraz Jan Ziemski (1920-88). Prócz praktyków, malarzy, grupę współtworzyli młodzi krytycy, którzy wkrótce potem organizowali życie artystyczne w innych ośrodkach (Kraków, Warszawa, Wrocław): Wiesław Borowski, Urszula Czartoryska, Jerzy Ludwiński, Hanna Ptaszkowska. Ich zasługą (głównie Ludwińskiego) było również utworzenie jeszcze w okresie lubelskim pisma „Struktury”, które – jako dodatek plastyczny do miejscowego literackiego miesięcznika „Kamena” – ukazywało się w latach 1959-61. Sam Borowski po ukończeniu studiów

i wyjeździe z Lublina współpracował głównie z warszawskimi i wrocławskimi galeriami promującymi sztukę progresywną, eksperymentalną, konceptualną, jak Foksal i Repassage (Warszawa) oraz Pod Moną Lizą (Wrocław). Od lat 70. utrzymywał również stałe kontakty z lubelską Galerią Labirynt i Labirynt 2, w których kierujący nimi Andrzej Mroczek realizował swój autorski program współpracy z artystami związanymi z neoawangardą. Realizacja tego programu odbywała się niejako na marginesie lokalnego życia artystycznego, które toczyło się w niespiesznym tempie, i nie miała bezpośredniego wpływu na jego ożywienie. Znaczący dorobek galerii widoczny jest lepiej z dystansu topograficznego i czasowego, z perspektywy ogólnopolskiej, a nawet międzynarodowej, i historycznej. Andrzejowi Mroczkowi udało się bowiem skupić wokół Galerii Labirynt, a następnie wokół Biura Wystaw Artystycznych (kierował nim od początku lat 80. do swojej śmierci w 2009 roku), szerokie grono twórców, którzy współdecydowali o charakterze polskiego konceptualizmu, poezji konkretnej, performansu, video-artu.

Zanim Borowski stał się ważnym uczestnikiem debaty o sztuce konceptualnej,

a poniekąd nawet – obok Jerzego Ludwińskiego – mentorem neoawangardy, w Grupie „Zamek”, uprawiał malarstwo (Oko proroka, 1957; Zdjęcie z krzyża, 1958). Jednak już pod koniec lat 50. odrzucił je, aby tworzyć obrazy-obiekty, wkrótce potem zajął się happeningiem i zbliżył do konceptualizmu. Jego pierwsze prace malarskie uchodzą za jedno

z najciekawszych osiągnięć polskiego „malarstwa materii” („malarstwa strukturalnego”). Zaczynał od ciemnych („czarnych”), prawie monochromatycznych płócien wykonywanych barwnymi lakierami, o których Jerzy Ludwiński pisał, że są to „taszystowskie kompozycje kolorowych ścieków lakieru”. Nawiązywał w nich do eksperymentów Karola Hillera (1891-1939), przedwojennego konstruktywisty z łódzkiego kręgu Władysława Strzemińskiego, którego bardzo cenił. W przeciwieństwie do Hillera, nie eksperymentował jednak z samym kolorem, tylko z fakturą, materią obrazu. Doświadczenia w zakresie struktury dzieła sztuki prowadził sugestywnie: nakładał grubo pigment i wyraziście żłobił w nim uproszczone, hieroglificzne znaki (Tryptyk, 1957), które jednak niekiedy zachowywały aluzyjny charakter. W swoich pracach eksponował głównie płaszczyznę płótna, z rzadka przecinaną strugą ściekającej farby, widocznym śladem pędzla, opalizującą plamą koloru. Wprowadzał symetryczne podziały przestrzeni zdecydowanymi, nieomal rygorystycznymi maźnięciami pędzla – czytelnymi liniami. Czynił to w sposób indywidualny, z dużą swobodą, unikając zarazem geometrycznej precyzji. Jego zabiegi wynikały po części z przeświadczenia, że nawet obraz abstrakcyjny zachowuje dozę pozamalarskiego sensu, który pragnął za wszelką cenę malarsko unieważnić.

W 1958 roku Borowski – wraz z Tytusem Dzieduszyckim i Janem Ziemskim – wziął udział w wystawie w warszawskiej Galerii Krzywe Koło. Pokazał tam prace, których struktura przypominała – i eksponowała – powierzchnię reliefową, ale zarazem wskazywała literackie konteksty, podkreślone tytułami (Uczta Nabuchodonozora, 1957). Coraz częściej jednak tworzył po prostu „kompozycje”, unikając sugestii. Krytycy porównywali owe „struktury” z dziełami Antonio Tapiésa, wystawionymi niemal równocześnie na Biennale w Wenecji, ale kompozycje polskich artystów, szczególnie Borowskiego, robiły wrażenie bardziej kunsztownych.

Wkrótce potem, jak wspominałam, artysta przestał zajmować się malarstwem. Coraz bardziej interesowały go poszukiwania z pogranicza rzeźby (Artony, 1959), environment (Manilus, Elbląg 1965; I Pokaz synkretyczny, Lublin 1966), happeningu (VII Pokaz synkretyczny – Zdjęcie kapelusza, Osieki 1967), sztuki konceptualnej (IV Pokaz synkretyczny – Ofiarowanie pieca, Puławy 1966; Dialog, Wrocław 1970; Est-etyka, Lublin 1976). Tego rodzaju aktywność sprawiła, że jego dorobek – pod pewnymi względami, jak pisałam, kształtujący się w obliczu pojawiających się nowych zjawisk artystycznych – jest samodzielny i odrębny. Borowski zdecydowanie wkroczył na tę drogę w momencie rezygnacji z malarstwa, dążąc konsekwentnie do unicestwienia obrazu. Pierwszym tego rodzaju aktem było pojawienie się obiektów, które nazwał artonami. Przypominały one, jak pisał Jerzy Ludwiński, rafy koralowe albo fantastyczne pojazdy kosmitów, ale strukturalnie miały „[...] charakter asamblaży, nagromadzenia masy szkiełek, gumowych przezroczystych rurek i innych elementów, użytych jako swoisty budulec do spektaklu, który zaczynał się wówczas, gdy autor włączał wtyczkę do kontaktu. Wtedy zapalały się ukryte żaróweczki i artony ożywały. Szkła i gumowe węże przenosiły światło na zewnątrz, różne partie obrazów rytmicznie zapalały się i gasły”. Artony „uśpione” wydawały się banalne, a nawet tandetne, śmieciowe. Niektóre z tych skomplikowanych samodzielnych organizmów były jednocześnie mechanizmami – przekształcało je światło oraz jego rytm. Chociaż tego rodzaju realizacje Borowskiego uchodzą za hołd złożony Marcelowi Duchampowi, to ich fizyczny status ready made był mało istotny. Ważniejszy był ostateczny efekt – ruch i bliskie charakterowi sztuki kinetycznej jego złudzenie, wywołane zmiennością światła.

Działania te można uznać za ważny etap na drodze prób wyjścia poza samo dzieło – początek uaktywniania przestrzeni w duchu environment. W tym kontekście należy również osadzić dalszą działalność artysty, między innymi rodzaj asamblażu MANIfest LUStrzany (Manilus) – zrealizowanego podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. „Było to lustro, – pisał Ludwiński – w którym artysta domalował i dokleił różne elementy dekoracyjne, ale każdy mógł się w tym kolażu przejrzeć”. Publiczność niejako została zwielokrotniona; ponadto – artysta zwrócił uwagę widzów na nich samych: to oni byli teraz obiektami jego działania, podczas gdy on zniknął z miejsca akcji. Borowski zanegował tradycyjne nawyki postrzegania sztuki, odwrócił role: w miejscu dzieła postawił widza, czyniąc z niego zarówno przedmiot, element sztuki, jak i współautora dzieła.

Kolejne przedsięwzięcia artysty były kontynuacją podobnej poetyki,

często łączyły elementy environment, happeningu, konceptualizmu. Znaczące pod tym względem były wystąpienia zwane Pokazami synkretycznymi, które uczyniły z artysty pioniera polskiego performansu. Dla przykładu – wymieniony już I Pokaz synkretyczny zawierał elementy tradycyjnej wystawy dzieł sztuki, a zarazem aranżacji przestrzeni zastanej (galerii) oraz gry z widzem podjętej w jego obecności. Artysta wyeksponował w galerii zarówno swoje wczesne obrazy, jak i artony oraz lustra, a symetrycznie uporządkowaną całość wzbogacił pojemnikami z substancją chemiczną, która „uwolniona" podczas wernisażu „rozrosła się" w kolorowe „rośliny". Tę materię przestrzeni potęgowały lustrzane odbicia. Widz/uczestnik Pokazu i tutaj, jak w Manilusie, był jedną z jego części, niezbywalnym elementem przedsięwzięcia, bardziej przypominającego akcję artystyczną, niż ekspozycję gotowych prac o niezmiennym statusie przedmiotowym. Analogiczne rozwiązania Borowski zastosował w warszawskiej edycji tegoż wystąpienia (także 1966), którą z uwagi na rozbudowaną formułę można uznać za reprezentatywną dla tego etapu jego aktywności (ostatni Pokaz, IX, odbył się w 1971 roku w Gnieźnie).

Spektakularna akcja – IV Pokaz synkretyczny – miała również miejsce podczas Sympozjum Artystów i Naukowców (1966), które odbyło się w Puławach pod patronatem tamtejszych Zakładów Azotowych i znamiennym hasłem Sztuka w zmieniającym się świecie. Borowski zaprezentował happening Ofiarowanie pieca – najbardziej bodaj absurdalne przedsięwzięcie własnego autorstwa. Skrupulatnie przygotowana (liczne konferencje z dyrekcją zakładów, narady z inżynierami odpowiedzialnymi za przebieg i bezpieczeństwo produkcji nawozów azotowych, opracowanie scenariusza, oświetlenia, nagłośnienia, organizacja widowni) akcja ta sprowadzała się do paradoksalnego, absurdalnego gestu ofiarowania Zakładom ich własności. Artysta, ubrany w elegancki ciemny garnitur, białą koszulę z muszką, stojący na galerii (kilkanaście metrów nad ziemią) jednego z pieców, wygłosił przemówienie pełne zachwytu nad pięknem pejzażu przemysłowego, oświadczył, że „w hołdzie" dla tegoż pejzażu może jedynie potraktować jako dzieło sztuki jego element, czyli obiekt, z którego przemawiał. Manifestacji towarzyszyła skomponowana przez Borowskiego pieśń do słów „mocznik, mocznik", która stopniowo przechodziła w hymn państwowy. Wystąpienie odbyło się późnym wieczorem, w świetle reflektorów. Przyjęli je z rezerwą i pracownicy Zakładów, i uczestnicy Sympozjum. Czas jednak uwypuklił jego zalety – przede wszystkim prostotę i dowcip, których nieco brakowało bardziej rozbudowanym, a jednocześnie bardziej enigmatycznym, realizacjom Borowskiego z następnych lat.

W większości łączyły one tradycję dadaizmu z wymaganiami awangardy lat 70., której wyrazistą determinantą, a zarazem kontekstem, był konceptualizm. Borowskiego interesowało dzieło sztuki – najpierw samo w sobie, następnie w relacji z przestrzenią i czasem, potem raczej jako unikatowy ślad obecności bądź nieobecności autora. Często posługiwał się przedmiotem gotowym, zmieniał jednak jego funkcję, aranżował wokół niego nowy świat, manifestując tym samym świadomość dwuznacznego statusu rzeczywistości postrzeganej zmysłowo (Zbiór trzepakowy, 1967; Zbiory stojakowe, 1968; oba w Galerii Foksal). Swoje – oryginalne, najczęściej jednostkowe – realizacje/wystąpienia artysta kierował ku konkretnej publiczności, coraz częściej pozostawiając ją sam na sam ze swoim dziełem, a jednocześnie traktując jako tworzywo. Kolejnym przykładem odwrócenia funkcji i ról był „antyhappening" Fubki tarb (Galeria Pod Moną Lizą, Wrocław 1969-70), gdzie eksponatami stały się fotografie odwiedzających galerię widzów – obraz publiczności zastąpił obraz-dzieło sztuki, doszło niejako do artystycznego „samorództwa", które „wyeliminowało" autora.

W 1972 roku w warszawskiej Galerii Współczesnej Borowski zaprojektował wystawę Pole gry, retrospektywne podsumowanie działalności z lat 1956-72. Pozorna muzealizacja „eksponatów" odkrywała różnice pomiędzy nimi, ale generalnie podkreślała wspólną większości efemeryczność, nietrwałość. Obrazy z lat 50., artony, Manilusy czy Niciowce, wraz z towarzyszącą im dokumentacją, okazały się śladami negacji granic sztuki. Przynajmniej sztuki „wysokiej".

Dalsze lata przyniosły ograniczenie aktywności twórczej artysty, chociaż nadal wystawiał; powracał między innymi do lubelskiej galerii Biura Wystaw Artystycznych. Cytowany już Jerzy Ludwiński, przyjaciel Borowskiego i komentator jego działań, pisał, że konsekwentnie odbywał on „podróż do kresu sztuki". Rozpoczął ją posługując się tradycyjnym warsztatem malarskim, by przejść etap asamblaży, tworzenia, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, instalacji, i dojść do działań incydentalnych, procesualnych. Anda Rottenberg stwierdziła, że aktywność Borowskiego polegała na „permanentnym kwestionowaniu dotychczasowych osiągnięć". Czy można było pójść dalej? Chyba tylko wycofując się z życia artystycznego, nie podejmując gry z art worldem, nie obmyślając strategii, odmawiając udziału, wybierając milczenie, co też Borowski zrobił.

Prowokował, poszerzał granice sztuki, będąc stale w awangardzie, ale rzadko znajdował partnerów do dyskusji. Radykalnie niezależny, bezkompromisowy, imponował autentycznym buntem wobec artystycznego mainstreamu. Stefan Morawski zaliczył go do tej grupy konceptualistów, których sztuka to „krótkie notatki z własnego nonkonformizmu". Borowski w istocie pozostawał na eksterytorium. Ta kontestatorska postawa, dzisiaj coraz rzadsza, stanowi wzór godny, acz trudny do naśladowania przez następców.

Sztuka Borowskiego sprawia także kłopoty komentatorom. Odtworzenie jej genezy, wskazanie międzynarodowych pokrewieństw (z jednej strony Duchamp, Tinguely, z drugiej krytycy wymieniają Vito Acconciego, Marcela Broodthaersa, Chrisa Burdena) niewiele tłumaczy. Podobnie jak stwierdzenie, że artysta podważał status kategorii takich, jak: sztuka, instytucja, wystawa, środowisko; i sens takich pojęć, jak te, którymi opisywano jego działania: obraz, happening, environment itp. Jego poszukiwania są równoległe w czasie z wyrosłymi z podobnego ducha doświadczeniami innych, ale od nich niezależne. Może dlatego z jednej strony powszechna jest świadomość ich rangi, z drugiej zaś niemal równie powszechna jest wobec nich bezradność badaczy.

Młodsi artyści nie powołują się na Borowskiego wprost, może nawet nie zawsze świadomi są analogii, chociaż niektóre ich gesty przypominają jego gesty. Dość wspomnieć „zniknięcia" Pawła Althamera (dyplom ASP, Warszawa 1993) i Oskara Dawickiego (Proszę przyjść punktualnie, Kraków 2000), „rupieciarsko-kolekcjonerskie" realizacje Roberta Kuśmirowskiego (Eksperymentalne Studio Anatomiczne, Galeria Biała, Lublin 2005; Masyw kolekcjonerski, Bunkier Sztuki, Kraków 2009) czy lustrzane Leona Tarasewicza (Galeria Biała, Lublin 2006). Ciekawe, że działania Althamera, Dawickiego i Kuśmirowskiego można odczytywać jako ambiwalentne – zawierają bowiem zarówno aspekt serio, jak i buffo. Podobne cechy charakteryzowały większość wystąpień Borowskiego, z Ofiarowaniem pieca na czele. Jego postawa miała jednak, niczym w przypadku trickstera, skrajny wymiar: on serio był buffo. Dobrze to obrazuje Czyszczenie sztuki – akcja na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego (połowa lat 70.), podczas której, jak pisał Jerzy Ludwiński, wszyscy coś robili: „Zamiatali, ustawiali, piłowali, palili ognie, znów zamiatali". A Borowski? „Borowski nic nie robił. Na jego twarzy widać było uśmiech".

Małgorzata Kitowska-Łysiak – *historyczka sztuki, kieruje Katedrą Historii Sztuki Współczesnej KUL. Opublikowała m.in. Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku (1999), Rzeczywistość obrazu (2007), Schulzowskie marginalia (2007), red. m.in.: Bruno Schulz 1892-1942. In memoriam (1992), W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci (z Władysławem Panasem, 2003), Białe plamy w schulzologii (2010).*



1. **Ежы Зыська**, «Галаўны боль», 2009
2. **Ежы Зыська**, «Шлюбны партрэт», 2009
3. **Ежы Зыська**, «Аўталекцыя», 1998

1. **Jerzy Zyśko**, „Ból głowy" 2009
2. **Jerzy Zyśko**, „Portret Ślubny", 2009
3. **Jerzy Zyśko**, „Autolekcja", 1998





Jerzy Zyśko



> Непасрэднае ўспрыманьне жыцьця як матэрыі ў спалучэньні зь неабмежаваным уяўленьнем і мэтанакіраванасьцю вызначалі спэцыфіку трансавангарду ў люблінскім разуменьні. «Riders of the Lost Black Volga» сталі голасам свайго пакаленьня.

«Riders of the Lost Black Volga» — згубленае зьвяно трансавангарду

Марта Рычкоўска

У 1980-х Польшчу залівае хваля новай экспрэсіі. Польскія «новыя дзікія» ствараюць анархічны, разбуральніцкі рух і ачышчаюць тэрыторыю мастацтва ад прывідаў постканцэптуалізму. Пасьля дзесяцігодзьдзя мастацтва без аб'ектаў маладыя людзі раптоўна вяртаюцца да жывапісу. Тут няма месца скрупулёзнаму аналізу ці дакумэнтацыі. Мастацтва робіцца хутчэй формай спакушэньня й правакацыі, эпатуе брутальнасьцю, пэрвэрсіяй, забаўляльнасьцю й гульнёю, схільнай да скрайнасьцяў. Яно полімарфічнае, спалучае разнастайныя выяўленчыя сродкі, апрача жывапісу: інсталяцыю, пэрформанс, музычную імправізацыю. Пры гэтым яно карэніцца ў спэцыфічным кантэксьце бясколернай рэчаіснасьці ПНР у часы пратэсту, інтэнсіўных перажываньняў і герояў з жалеза.

Ян Грыка, «Гісторыя часьцінак – час страчаны, час знойдзены», «Белая галерэя», Люблін, 2008
Jan Gryka, „Historia drobin – czas utracony, czas odzyskany", Galeria Biała, Lublin, 2008

Трансавангард ваеннага становішча

У Заходняй Эўропе й у Злучаных Штатах рух трансавангарду зьявіўся амаль адначасова на пераломе 70-х і 80-х і досыць дынамічна распаўсюдзіўся па ўсім сьвеце, нават у такіх далёкіх краінах, як Кітай і Аўстралія. *Arte cifra, Figuration libre, Neue wilde, Nouveau fauves, New Wave, New Image Painting* — нацыянальныя падвіды гэтай зьявы мелі характэрныя агульныя рысы. Найважнейшымі былі рэактывацыя жывапісу й свабоднае выкарыстаньне арсэналу постмадэрніскіх сродкаў, такіх як цытата або пастыш. Фэрмэнт трансавангарду патрапіў і ў Польшчу.

Пакаленьне, якое дэбютавала пры ваенным становішчы, натуральным чынам прышчапіла трансавангардны імпульс на польскай глебе. У неспрыяльных умовах, што панавалі ў афіцыйных установах краіны, яно самастойна генэравала стыхійныя замяшчальныя структуры. Тады і ўтварыліся «Gruppa», «Luxus», «Koło Klipsa» («Кола Кліпса»), «О’ра», «Sternenhoch» («Высаказор’е»), «Neue Bieriemiennost» (нямецка-расейскі макаранічны выраз: «Новая цяжарнасьць»), «Totart», «Wspólnota Leeeżeć» («Суполка Ляжаааць»). Пэрыяд новай экспрэсіі суправаджаўся дэцэнтралізацыяй мастацкага жыцьця ў краіне, у рэгіёнах выявіліся асобы й асяродкі, якія лічыліся пэрыфэрыйнымі й не знаходзілі месца ў агульнапольскім мэйнстрыме. На гэтай хвалі выплыў і Люблін, галоўным чынам за кошт групы пад назвай «Riders of the Lost Black Volga» («Ездакі на заблукалай чорнай «Волзе»).

Збудаваць уласны кантэкст

Гісторыя «Riders», у адрозьненьне ад гісторыі іншых згаданых групаў, не дачакалася грунтоўнага дасьледаваньня. Калектыў дзейнічаў у Любліне ў 1986–88 гадах, і ягоную аснову складалі Дарыюш Грычон, Зьбігнеў Мольскі, Малгажата Кляпадла й Анджэй Цяшыньскі, зь імі супрацоўнічалі Мікалай Бялуга, Міраслаў Грамада, Веслаў Ендрушчак.

Дарэк Грычон: *Група мела неўтаймоўную здольнасьць выжываньня. Лягчэй было стварыць шайку, якая б адбівала ўдары з усіх бакоў, чым дзейнічаць паасобку. У той час узьнікалі амаль прыватныя клікі, якія стваралі ціск, і гэты ціск засмоктваў многіх людзей, у выніку чаго паўставалі культурніцкія ці мастацкія рухі, нефармальныя й кароткачасовыя. Зьбіваньне ў блёкі, групоўкі здавалася моднай рэччу. Апрача групаў, былі таксама гарады, амаль як цяперашнія футбольныя клюбы — Познань, Уроцлаў, Варшава, Гданьск, Люблін, — якія мелі лякальны характар, але функцыянавалі як сазлучаныя сасуды, дзякуючы ўзаемнай карэспандэнцыі, свабоднаму інфармацыйнаму абмену.*

Мастакі пазнаёміліся падчас навучаньня. Яны вучыліся ў Інстытуце мастацкага выхаваньня (IWA) Унівэрсытэту імя Марыі Кюры-Складоўскай (UMCS) у Любліне. Тады якраз скончылася ваеннае становішча. Інстытут быў досыць своеасаблівым месцам, далёкім ад прэстыжу кракаўскай ці варшаўскай акадэміі. Існавала перакананьне, што, пакуль у IWA выкладаў Рышард Вінярскі[1], школа была на ўзроўні, а калі ён адыйшоў, усё зьмянілася. Найбольш актыўныя студэнты хацелі адпрэчыць надакучлівую гістарычнасьць і паказаць, што калі немагчыма працаваць у кантэксьце «сур’ёзнай мастацкай акадэміі», то трэба зьвіць уласнае гняздо й стварыць мясцовы кантэкст. Дарэк Грычон, Малгажата Кляпадла, Зьбігнеў Мольскі, Веслаў Ендрушчак і Анджэй Цяшыньскі пазнаёміліся на першым курсе навучаньня ў Інстытуце ў майстэрні Мечыслава Германа. Удзень яны займаліся ў майстэрні, а вечарамі й начамі ў інтэрнаце на Зана горача дыскутавалі пра мастацтва й ладзілі «дуэлі карцін», падчас якіх фармавалі свае погляды й дакраналіся да жывой матэрыі мастацтва.

Анджэй Цяшыньскі: *Люблін аказаўся для нас пажыўнай глебай. Вольны ад аўры акадэмізму, насычаны канцэптуалізмам і найноўшым мастацтвам (BWA[2]), адкрыты для сьвежай крыві («Белая галерэя») горад. Мы мелі блізкія кантакты з такімі мастакамі, як Мікалай Смачыньскі, Дарэк Ліпскі, з калектывам «Белай», натхняльныя сустрэчы са Збышкам Вазьняком. Было выбітнае кола старэйшых студэнтаў і выпускнікоў, сабраных вакол Майстэрні Візуальных Структураў, якую вёў Дабраслаў Багіньскі.*

Вырашальным пунктам аказалася аднаўленьне галерэі «Конт». Група студэнтаў занялася галерэяй дзесьці ў 1984 годзе.

Цяшыньскі: *Пакой у інтэрнаце станавіўся цесны для такога мастацка-мэнтальнага катла. Мы заўважылі збоку ад «трамваю», то бок вахцёрскай, досыць цікавае памяшканьне, запханае інтэрнацкім барахлом. У выніку спрэчкі з кіраўніцай інтэрнату мы атрымалі гэтае памяшканьне, якое, аказваецца, некалі звалася «Контам». Гэта была надзвычайна важная для нас падзея. Мы атрымалі месца для начной працы, а самае галоўнае — аказалася, што мы маем уласную галерэю, і не абы-якую. «Конт» ужо тады быў легендарны. Так пасьля нейкага пэрыяду нябыту «Конту» мы пачалі зноў арганізоўваць там выставы абсалютна нефармальнага характару.*

Грычон: *Галерэя «Конт» паўстала, бо дзесьці трэба было маляваць карціны; у школе для гэтага ўмоваў не было, у інтэрнаце, дзе жыла бальшыня студэнтаў, была адна майстэрня на 50 чалавек, у пакоях мы жылі па чацьвёра. Мы глядзелі ласым вокам на галерэю «Конт», якая тады была замкнутай кладоўкай, са сваёй гісторыяй і міталягічнай аўрай. Мы хацелі захапіць яе для майстэрні, прыватнага дому культуры, мы прагнулі ажывіць гэтае мёртвае месца. Гэтыя імкненьні тады трапілі на адпаведны грунт, бо была група людзей са старэйшых курсаў, якая ўзносіла панэгірыкі ў гонар старога «Конту». З прычыны нашай настойлівасьці старэйшыя студэнты, якія апекаваліся тым памяшканьнем, выкрасалі зь сябе іскру энэргіі й арганізавалі выступ Яна Грыкі й паказ слайдаў з Documenta 7, якія Добэк Багіньскі сабраў, быўшы ў Касэлі. Гэта быў 1983 ці 84 год. Мы пайшлі да іх і сказалі: «Вы зрабіце імпрэзу, а мы вам дапаможам, папрыбіраем». Ідэя прынялася, і мы з «прыбіральшчыкаў» хутка ўзьняліся да людзей, цалкам адказных за гэтае месца. Гэта было вольнае таварыства: Адам Каваляўскі, Марэк Адамчук, Анджэй Цяшыньскі й я, — нашая чацьвёрка стварала аснову. Да нас далучаліся пры розных нагодах Мірэк Грамада й Весек Ендрушчак. Праз год далучыўся Мольскі.*

Люблінскія «новыя дзікія»

Фэрмэнт ***Neue Wilde*** трапіў і на люблінскую глебу. Адной з важных падзеяў, якія гэта зьвеставалі, была выстава «Grupp’у» «Толькі сёньня ўвечары, золатка», арганізаваная галерэяй «Лябірынт» у 1985 годзе. Маладыя адэпты мастацтва прынялі гэтую зьяву з энтузіязмам.

[1] Рышард Вінярскі вёў заняткі ў IWA UMCS у Любліне ў 1976–81 гадах.
[2] Бюро мастацкіх выставаў.

Цяшынькі: *Гэта быў час моцнага постканцэптуалізму. Нам бракавала мастацкай матэрыі. Збаўленьнем аказалася выстава «новых дзікіх» у люблінскім BWA. У нашых дзеяньнях пачало праступаць спалучэньне канцэптуальных чыньнікаў з матэрыяльнымі, выяўленчымі, скульптурнымі. У многіх выпадках падзелы пачалі сьціраццa. Важную ролю сталі адыгрываць псыхіка, інтравэрсія, экстравэрсія.*

Адначасова ўдзельнікі групы з уласьцівым ім скептыцызмам прымалі пашыраны ў Польшчы рух новай экспрэсіі, па-свойму яго інтэрпрэтуючы. У сярэдзіне 80-х новая экспрэсія мела ўжо досыць доўгую гісторыю ў сьвеце, была настолькі моцнай зьявай, што магчымасьці яе эксплюатацыі пачалі вычэрпвацца. Першыя «дзікія» ўжо сталі клясыкамі, іхныя карціны віселі ў музэях, банках і офісах yuppies. Перасьмешніцкай варыяцыяй на тэму кар'еры «ў стылі Neue wilde» была выстава «Мае wilde», арганізаваная Грычонам, Мольскім і Цяшынькім у «Конце» ў 1986 годзе. Гэта была й першая сумесная прэзэнтацыя тройкі мастакоў на аснове спантаннай, непасрэднай дзейнасьці ў галерэі.

Выставы ў «Конце» былі пачаткам сумеснай дзейнасьці людзей, якія неўзабаве мелі стварыць калектыў з таямнічай назвай «Riders of the Lost Black Volga». Грычон і Мольскі вялі бясконцы дыялёг, які быў вынікам іхнага мастацкага сталеньня. Яны шукалі вэрбалізацыі для формулы, што заключала б у сабе камбінацыю эфэмэрнай падзеі й розных элемэнтаў, якія ўплываюць на органы пачуцьцяў. Зь іхнай дыскусіі нарадзілася ідэя групы, створанай для адмысловых нагодаў. Яна паўставала толькі тады, калі мастакі патрабавалі фаервэрку, моцнага ўдару. Група мела некалькі прэзэнтацыяў, хутчэй у выглядзе непасрэднай падзеі, чым аб'екту. Не аднойчы яны суправаджаліся выставамі карцінаў ды інсталяцый. Ян Грыка падкрэсьлівае, што «Riders» не былі толькі мастакамі, іхныя выступы набывалі форму выбуху экспрэсіі ўсіх сродкаў адначасова.

Грычон: *Мы былі прыгнечаныя й расчараваныя — практычна ўсім; таму й нарадзілася назва-ідэя, якая адлюстроўвае адчай, іронію, бездапаможнасьць і ўвесь наш пратэставы падыход да сюррэальнасьці, якая нас атачала… Адчужанасьць і інтравэртычныя пакуты, самазьнішчэньне асобы ў сэнсе прыналежнасьці да чагосьці (статкавы характар). Шмат экзыстэнцыялізму ў вельмі экспрэсіўнай форме.*

Пакаленьне «Чорнай «Волгі»

Назва «Riders of the Lost Black Volga» была кампіляцыяй дзьвюх гісторыяў, якія захаплялі маладых мастакоў у пэрыяд іхнага сталеньня: пра чорную «Волгу» й пра Індыяну Джонса. Кожная зь іх узьдзейнічала на ўяўленьне. Гэтая забаўная слоўная гульня мела падвойнае дно.

Фільм пра прыгоды нястомнага навукоўца «Raiders of the Lost Ark» («Пошукі згубленай аркі») зьявіўся ў 1981 годзе й хутка стаў культавым. Гарадзкая легенда, распаўсюджаная ў Польшчы ў 1960-х і 1970-х, апавядала пра чорны лімузін маркі «Волга», які кружляў па горадзе й выкрадаў дзяцей. Вакол гэтай пагалоскі назьбіралася мноства сюжэтаў і вэрсіяў, уключна з тэорыямі змовы. Гэтага кшталту urban legends спэцыфічна ўзьдзейнічаюць на масавую сьвядомасьць. Іх можна акрэсьліць як вірус розуму, што перадаецца ад чалавека чалавеку.

Словаспалучэньне «Riders of the Lost Black Volga» было перасьмешніцкім і пратэставым. Але мастакі, апрача алюзіі на фільм і гарадзкую легенду, спрабавалі раскрыць глыбейшы сэнс, які хаваўся ў шматзначнай гульні словаў. Назва была задуманая як простая й адначасова сэмантычна насычаная. Яна адлюстроўвала намеры чальцоў групы, якія спрабавалі запусьціць у мастацкае асяродзьдзе вірус, інфікаваць мёртвую тканку акадэмічнай сфэры.

Грычон: *Нашая група была праявай татальнасьці мастацкіх дзеяньняў, містэрыяй гарадзкога фальклёру, забаўляльным момантам індывідуальнай экспрэсіі ў кантэксьце шырокага разуменьня мастацкай актыўнасьці.*

Зьбігнеў Мольскі: *Што тычыцца назвы, то я памятаю, што менавіта зварот да «гарадзкой легенды» надаваў такую сілу гэтаму сымбалю (чорнай «Волзе») і выяўляў нашае болей ці меней сьвядомае імкненьне да адчуваньня «безназоўнага» і, як бы мы гэта акрэсьлілі сёньня, трансцэндэнцыі... Час, у які гэта адбывалася, таксама, здаецца, пакінуў на нас адбітак. Мы толькі што перажылі ваеннае становішча, і ўсё навокал эвалюцыянавала, зьмяняліся ідэалёгіі, погляды, стаўленьне да манапалістычнай рэлігіі краіны. Нас шакавала крывадушнасьць уладаў (мы былі хіба апошнімі мастакамі, якіх правярала афіцыйная цэнзура), а «кічаватасьць» афіцыйнага каталіцызму здавалася прынамсі падазронай. Мастацтва стала прасторай, у якой можна было абменьвацца досьведам сваёй духоўнай «язды» ў бясьпечным асяродку нефармальнай групы.*

Грычон: *Мы мелі на ўвазе «riders» як удзельнікаў «of a ride» — бадай, няма такога польскага слова, але гаворка ідзе пра «язду» ў пасіўным сэнсе, як на атракцыёнах, на карусэлі, то бок пра пасажыра, які пасіўна аддаецца працэсу язды. Часта гэта перакладаецца як «вершнік», але тое толькі адно са значэньняў, бо «вершнік» («jeździec») у польскай — хутчэй форма актыўная. А мы мелі на ўвазе менавіта пасіўнасьць: «Мы пакаленьне, якое пасіўна ўдзельнічае ў паездках Чорнай «Волгі» (ангельская мова ў гэтым выпадку больш тонкая). Натуральна, кантэкст фільму даваў нам дадатковы, шырэйшы культурны, міталягічны ці рэлігійны абшар.*

У гэты момант варта прыгадаць пра славутую прамову Біла Хікса «Гэта толькі язда» («It's just a ride»). Мастакі, натуральна, не маглі яго ведаць у той час, але тое, пра што казаў Хікс, набліжанае да іхнага спосабу мысьленьня й уражлівасьці ў дачыненьні да навакольнага нонсэнсу. Прамова пачынаецца са словаў: «The world is like a ride at an amusement park, and when you choose to go on it, you think it's real, because that's how powerful our minds are»[3]. Язда на атракцыёнах у Хікса — гэта мэтафара разгубленасьці, заблытанасьці ў махіне ўлады, якая эфэктыўна засланяе іншыя пункты гледжаньня. Мы знаходзімся ва ўладзе ілюзіі, «дазваляем дэманам будаваць макет жыцьця» й пазбываемся людзей, якія адкрываюць нам на гэта вочы. Амэрыканскі комік скончыў маналёг аптымістычнай заявай, зь якой вынікала, што мы заўжды можам зьмяніць оптыку. Выглядае на тое, што мастакі з кола «Riders» не жывіліся ілюзіямі й у сваіх падыходах былі больш цынічныя. Трэба памятаць пра ўмовы, у якіх ім давялося тварыць, і пра клімат позьніх 1980-х у Польшчы.

Панятак «ride» у кантэксьце дзеяньняў «Riders of the Lost Black Volga» — зьмястоўна багаты, яго можна інтэрпрэтаваць самымі рознымі спосабамі. Чальцы групы пачуваліся прадстаўнікамі пакаленьня, «якое бярэ пасіўны ўдзел у працэдуры Чорнай «Волгі»,

але адначасова сам факт быцьця мастаком надаваў ім вышэйшы статус і большую ступень далучанасьці.

Мольскі: *Назва й дзейнасьць групы «Riders of the Lost Black Volga» ў маім разуменьні мелі выяўляць наш прарыў з замкнёнага кола нямогласьці, падвешанасьці, што было неабходна для выжываньня ў «паўпадпольлі». Аднак мы ні ў якім разе не адчувалі сябе пасіўнымі, выкрадзенымі «махінай», а хутчэй сьвядомымі «ездакамі», што з ироніяй глядзелі на рэшту наіўных, з важнымі мінамі пасажыраў, а можа, і на саміх сябе.*

Разам — асобна

Суіснаваньне ў грамадзе было істотным элемэнтам дзейнасьці маладых творцаў. Рышард Возьняк, чалец «Grupp'у», падсумаваў фэномэн дзейнасьці калектыву наступнымі словамі: «Мы пераймаліся не мастацтвам, а спантанным пераадольваньнем, канвульсіўным адпрэчваньнем адзінкавай паасобнасьці й індывідуалізму на карысьць камунавай супольнасьці натхненьня». Гэтыя словы можна з посьпехам дапасаваць да ўсіх груп, якія дзейнічалі ў тыя часы. «Riders» утваралі калектыў, але кожны зь ягоных чальцоў карыстаўся уласнай паэтыкай і ўносіў у супольны абшар уласную ўражлівасьць. Мяккія лісьцевыя інсталяцыі Цяшыньскага, аб'екты зь люстэрак Кляпадлы, экспрэсіўная фігурацыя Грычона, чорныя карціны Мольскага зь іхнай шматзначнай сымболікай — кожны з гэтых індывідуальных чыньнікаў вызначаў моц узьдзеяньня «Riders».

Цяшыньскі: *Што нас аб'ядноўвала? Я хацеў бы неяк гэта акрэсьліць — агульны дух эпохі, але гэта банальнасьць. Шэрая папера, пошук — аж да болю — жывой матэрыі, абдзіраньне скуры, выцягваньне на паверхню ўласнай нэрвовай сыстэмы, зьмененыя станы сьвядомасьці; былі і сьмех, і забава, імкненьне да вызваленьня, самаафірмацыя. Збышак стварыў уласную міталёгію, заснаваную на будыйскіх матывах, Гося — свой сьвет мэтафары, Дарэк, мне здаецца, прадбачыў шумлівую, агрэсіўна-прымітыўную сучаснасьць, мяне цікавіла самапазнаньне, рэалізаванае праз своеасаблівы пластычны дзёньнік чалавечага суб'екта. Гэтую пазыцыю характарызавала адвольнасьць неабмежаванага чэрпаньня з усіх даступных крыніц: Захад, Усход, будучыня, мінуўшчына, мастацтва, сацыялёгія, рэлігія, прырода.*

Містэрыя гарадзкога фальклёру

У сьнежні 1987 году група выступіла пад дэвізам «Secret Black Volga» ў «Белай галерэі». І невыпадкова, бо галерэя адпачатку была настроеная на прасоўваньне люблінскай творчасьці. Было важна стварыць лякальны асяродак, у якім мастакі звонку ўваходзілі б у дыялёг. Апрача таго, гэта быў час экспансіі «дзікага» мастацтва, якое група падсьвядома адчувала, надаючы яму моцны індывідуальны характар. Ян Грыка напісаў у каталёгу: «Здаецца, зыходная энэргія, якую яны вылучаюць, дастатковая, каб увайсьці на мастацкую сцэну ў добрай форме. Іхная актыўнасьць выяўляе вялікае эмацыйнае напружаньне, якое мае акрэсьлены кірунак і мэту. Не чакаючы інстытуцыйных магчымасьцяў і нагодаў, яны самі арганізуюць жывыя й дынамічныя выставы, паказы, выступы, не марнуючы свайго патэнцыялу. Іх мастацтва й уся дзейнасьць палягаюць у бесьперапыннай вэрыфікацыі. Часам яны супольна малююць адну карціну (Галерэя «Конт», «Белая галерэя») або вядуць мастацкія дыялёгі («Студэнцкая хатка») — ствараюць уласную пазыцыю праз канфрантацыю, повязі й рэляцыі». Мастакі дапаўнялі свае статычныя працы жывой акцыяй, якая нейкім чынам легітымізавала сэнс іхных дзеяньняў. Экспрэсія цела, жывапіс, скульптура ці інсталяцыя стваралі выбітную цэласьць і дэфініявалі адно аднаго. Праз інтэрпрэтацыі ў сфэры мастацтва й бесьперапынныя фармальныя пошукі мастакі спрабавалі дасягнуць ягонай жывой тканкі. Грыка прыгадвае, што іхныя мерапрыемствы былі канвульсіўныя й генэравалі невымерны рух: паўставала вялізная колькасьць зьяваў і сюжэтаў, якія, уласна кажучы, немагчыма было ахапіць. Мастакі ставілі націск на саўдзел публікі, уцягваючы яе ў гульню, давалі сабе права на экспэрымэнт, рухаліся на мяжы памылкі, але гэта было ўпісана ў іхны шчыры й спантанны пасыл, менш нагружаны тэарэтычнай асновай, затое больш падлеглы эмоцыям і адчуваньням.

Пазыцыю «Riders» вызначалі нежаданьне паддацца традыцыі й нязгода з рэчаіснасьцю й ейнымі абмежаваньнямі. Мастакі былі бескампрамісныя й непакорлівыя. Іх адштурхоўвалі як крывадушнасьць улады, так і мартыралягічны патас. Яны адпрэчвалі тое, што зьвязала б іх як з сыстэмай, так і з нацыянальна-хрысьціянскаю плыньню незалежнай культуры. Касьцельная плынь са сьмяротнай павагай прадстаўляла сфэру сакруму мастацтве, затое «Riders» выяўлялі дыянісійскую радасьць прафанум — і гэтыя сьветы не пасавалі адзін аднаму. Адсутнасьць рынку мастацтва й зьвязаных зь ім мастацкіх катэгорыяў, а таксама спэцыфічнае разуменьне культурнай палітыкі ў тыя часы прывялі да таго, што дзейнасьць «Чорнай «Волгі» працякала ў андэргграўндзе. Яны стварылі сабе альтэрнатыўны мікрасьвет, антыдотум на шэрасьць і нудоту ПНР — у «Riders» панаваў няспынны фэстываль усялякага мастацтва. Яны выкарыстоўвалі гратэск, абсурд, іронію й правакацыю, замахваліся на сьвятыні й аддаваліся дадаістычным забавам.

Містэрыя гарадзкога фальклёру, пра якую гаварыў Грычон, выяўлялася ў шматузроўневай гульні з сымбалямі й мітамі. Эпатаж кічам, зьмешваньне сюжэтаў стваралі спэцыфічную атмасфэру заглыбленасьці ў гарадзкі фальклёр. Мастакі спалучалі разнастайныя сродкі. Іхны пасыл меўся быць сынтэзам разнастайных дзеяньняў — выяўленчых, музычных, паратэатральных і да т. п. У структуры іхных выступаў заўжды зьяўляліся элемэнты жывой акцыі, музыкі (сыгнальныя сьвісткі), візуальны складнік (карціны, аб'екты, інсталяцыі, скульптуры, сцэнаграфія, фільмы, слайды, вогненнае шоў, танец), часам пахі ці смуроды, артысты маніпулявалі й з фактураю падлогі, па якой хадзілі людзі (напрыклад, інсталяцыі Цяшыньскага з сухога лісьця). Апрача дзейнасьці, у якой яны спэцыялізаваліся, яны шукалі новыя для сябе формы працы.

Мольскі: *Нашыя выступы былі звычайна больш або менш падрыхтаваным выбухам экспрэсіі, што межавала са звычайнай забавай, у якую мы ўцягвалі й нашую «публіку». Мы спалучалі дысцыпліны (гэта былі музычныя канцэрты, дэклямаваньне ўласнай паэзіі, пэрформансы, спантанны абмен поглядамі з публікай на тле нашых твораў). Нашыя «канцэрты» або выступы былі хутчэй спантанным выбухам энэргіі й пачуцьця еднасьці з атачэньнем (мяркую, мы ніколі не ўяўлялі сабой замкнёнага анкляву), чым пэўным «expose» нашых дасягненьняў матэрыяльнага ці інтэлектуальнага характару, «ex catedra» пададзеных публіцы. Пра гэта сьведчыць вялікая разнастайнасьць пазыцыяў і стыляў удзельнікаў нашых супольных выставаў. Часам у мяне было ўражаньне, што такіх*

[3] «Сьвет нагадвае язду на атракцыёнах: калі ты адважваесься на яе, ты думаеш, што яна сапраўдная, бо такая моц нашага розуму». Гл.: http://pl.youtube.com/watch?v=iMUiwTubYu0

скрайніх і невымоўна моцных, яскравых асобаў аб'ядноўвае ня што іншае, як схільнасьць да агульнай забавы.

Грычон: *Намёкі на атрыкцыён і вонкавую забаву можна знайсьці ў назьве фэстывалю «Карусэль»[4], а таксама ў кічаватасьці нашай прадукцыі: танныя паходні, выбухі з карбіду, гратэскавая музыка, прэтэнцыёзныя назвы працаў ці забаўляльны характар нашых выступаў. Нас цікавілі гарадзкі фальклёр і дачыненьне сучаснасьці да архаічных атавізмаў. Калісьці нас нават папракнулі, маўляў, бяздумнае дудзеньне ў фанфары ня можа быць мастацтвам. Да таго ж танная імітацыя сур'ёзнага мастацтва выклікала падазрэньне, што тут штосьці ня так. Людзі трохі губляліся ўва ўсім гэтым, а мы ня вельмі хацелі штосьці ім тлумачыць.*

Дзікая інтуіцыя

Кшыштаф Станіслаўскі, спрабуючы падсумаваць 20 гадоў новай экспрэсіі («Nowa ekspresja. 20 lat». Olsztyn, 2006), піша, што мастацтва, якое тады нараджалася, было не да канца самасьвядомае, ухілялася ад дакумэнтаваньня, аналізу й глыбейшых дасьледаваньняў. Пры ўсёй разнароднасьці імкненьняў, паасобных чальцоў групы лучыла прага вызваленьня ад эстэтычных тэорыяў, ад законаў разьвіцьця, дамінантных тэндэнцыяў, якія мелі б акрэсьліваць кшталт мастацтва. Мастакі свабодна рухаліся па шматлікіх плынях. У меншай ступені яны хацелі аналізаваць, даводзіць, апісваць, для іх важнейшыя былі сродкі выяўленьня. Ян Грыка, падсумоўваючы зьяву «дзікага» мастацтва, заявіў, што звышэкспрэсія дзеяньня прывяла да таго, што не паўсталі важныя рэчы, якія б мелі сталую вартасьць. Наадварот, яны былі эфэмэрныя й няўлоўныя. «Чорная «Волга» выкарыстала гэты факт для паказу сваіх магчымасьцяў і для зьнікненьня. Рэзкае вызваленьне ад формы вынікала з патрэбы часу. Цяжка вызначыць, ці мела сыстэма вартасьцяў, якую прапанавалі мастакі, пэрспэктыву для наступных пакаленьняў.

Цяшыньскі: *Бясспрэчна, гэта была рэакцыя на постканцэптуалізм, адштурхоўваньне ад пэўнай нудоты, рэакцыя на закасьцянелую іконасфэру, «memet omen» эстэтыку постканцэптуальных дзеяньняў. Мастацтва 1980-х было пераваротам з рэвалюцыйнай энэргіяй. З гэтага вынікалі наступствы. Мастацтва «само для сябе» аказалася для нас бясплоднай глебай. Дыспут зь Дзюшампам быў намі перарваны. Нас не цікавілі аўтарытэты або кулюары канцэптуальнага мастацтва. У сувязі з гэтым зьмянілася інтэлектуальнае рамяство. Грунтуючыся на словах Станіслаўскага, магу сказаць, што мы займаліся сьвядомай несьвядомасьцю, аналіз быў ворагам спантаннасьці, затое мы глыбока дасьледавалі эмоцыі, адчуваньні. Вяла нас збольшага інтуіцыя, і ў значна меншай ступені — розум. Усё было дзікае, цялеснае, жывое.*

Трансавангард, як пісаў Ачыле Баніта Аліва, дазваляе мастацтву рухацца ўва ўсіх кірунках, нават у мінуўшчыну. Мастакі «Riders» свабодна чэрпалі з розных крыніцаў культуры. Надзвычайна важнай была музыка. 1980-я — гэта час г. зв. «новай хвалі», якая выплыла з punk rock'у, а таксама ахоплівала розныя больш ці менш нішавыя плыні. «Riders» былі пад уплывам, апрача іншага, і электроннага авангарду «The Residents». Музычныя, пластычныя й інтэлектуальныя чыньнікі перапляталіся, ствараючы канглямэрат ідэяў, зь якога й чэрпалі мастакі.

Мольскі: *У маладосьці мы паглыналі багата рознай літаратуры, а што да інсьпірацыі, то на нас у аднолькавай ступені ўплывалі карціны Лявона Голуба й мастацтва барока, вулічныя графіці, мастацтва абарыгенаў ці чытаньне «Тыбэцкай Кнігі мёртвых». З запалам нэафітаў мы «праклямавалі» нашыя адкрыцьці / адчуваньні.*

Непасрэднае ўспрыманьне жыцьця як матэрыі ў спалучэньні зь неабмежаваным уяўленьнем і мэтанакіраванасьцю вызначалі спэцыфіку трансавангарду ў люблінскім разуменьні. «Riders of the Lost Black Volga» сталі голасам свайго пакаленьня, зь ягоным досьведам, захапленьнямі, хваробамі. Яны былі актыўныя падчас навучаньня, з заканчэньнем жа яго дарогі мастакоў пачалі разыходзіцца. Да таго ж на іхных лёсах моцна адбіліся палітычная завіруха й зьмена грамадзкага ладу. Пералом 1989 году па-рознаму паўплываў на іхныя біяграфіі. Некаторыя засталіся ў Польшчы, іншыя разьляцеліся па сьвеце. Дарэк Грычон з 1990-га жыве ў ЗША, працуе ў якасьці арт-дырэктара. Зьбігнеў Мольскі, апрача іншага, працуе правадніком па Падляшшы й Нацыянальным Бебжанскім парку, Малгажата Кляпадла вучыць выяўленчаму мастацтву, Анджэй Цяшыньскі працуе ў Цэнтры сучаснага мастацтва ў Пшэмысьлі.

1980-я — гэта час палітычных і мастацкіх выбараў, шалёных праектаў і працы ў складаных умовах, час, калі патрэба ў творчасьці была мацнейшая за абмежаваньні, а мастацтва нараджалася паўсюль, у гарачцы супольных пошукаў. Напэўна, дзякуючы гэтаму з пэрспэктывы часу дасягненьні «Riders» застаюцца нязмушанымі, шчырымі й яскравымі.

Храналёгія

1986 — *Riders of the Lost Black Volga*, або Газавая труба з накладкай: выступы Грычона, Ендрушчака, Грамады й Мольскага. У выставе бралі ўдзел Бялуга, Грычон, Кляпадла, Цяшыньскі, Мольскі. Галерэя «Конт», Люблін.

1987 — *Riders of the Lost Black Volga*: выступ Мольскага, Грычона, Бялугі й Кляпадлы на VIII музычным фэстывалі «Паза кантролем». Клуб «Рэмонт», Варшава.

1987 — *Secret Black Volga*: выстава інсталяцыяў і жывапісу, выступы Цяшыньскага, Мольскага, Грычона й Кляпадлы. «Белая галерэя», Люблін.

1988 — *Riders of the Lost Black Volga*: выступ Грычона, Мольскага й Ендрушчака на II Фэстывалі «Карусэль». Клюб «Гжэсь», Люблін.

Марта Рычкоўска (нар. у 1983) — *выпускніца аддзяленьня графікі на UMCS і гісторыі мастацтва ў Люблінскім каталіцкім унівэрсытэце, крытык, куратарка. Працуе ў Цэнтры пэрформансу. Належыць да Люблінскага Таварыства заахвочваньня мастацтва.*

[4] «Карусэль» — першы люблінскі фэстываль «маляванак», прыдуманы Грычонам. Адбываўся цыклічна з 1987 па 1989 год.

Дарыюш Кароль, «Бяз назвы», «Белая галерэя», Люблін, 2008. Фота: Ян Грыка
Dariusz Korol, Galeria Biała, Lublin 2008, obrazy bez tytułu. Fot. Jan Gryka



Dariusz Korol



Bezpośrednie traktowanie życia, jako materii w połączeniu z nieokiełznaną wyobraźnią i determinacją, jaka cechowała artystów, stanowiły o specyfice transawangardy w lubelskim wydaniu. Riders of the Lost Black Volga stali się głosem swojego pokolenia

Riders of the Lost Black Volga – zagubione ogniwo transawangardy

Marta Ryczkowska

W latach 80. Polskę zalewa fala nowej ekspresji. Polscy „nowi dzicy" tworzą anarchistyczny, burzycielski ruch i oczyszczają teren sztuki z duchów postkonceptualizmu. Po dekadzie sztuki bez obiektów młodzi artyści gwałtownie wracają do malarstwa. Nie ma tam wnikliwych analiz i dokumentacji. Sztuka staje się raczej formą kuszenia i prowokacji, epatuje brutalizmem, perwersją, ludycznością i zabawą rozmiłowaną w skrajnościach. Jest polimorficzna, łączy rozmaite środki wypowiedzi, oprócz malarstwa także instalację, performance, improwizację muzyczną. Jednocześnie jest osadzona w specyficznym kontekście bezbarwnej rzeczywistości PRL w czasach kontestacji, intensywnych przeżyć i bohaterów z żelaza.

Transawangarda stanu wojennego

W krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych ruch transawangardy zaistniał niemal jednocześnie na przełomie lat 70. i 80., i wkrótce rozprzestrzeniał się bardzo dynamicznie w całej Europie, a nawet w tak odległych krajach, jak Chile czy Australia. Arte cifra, Figuration libre, Neue wilde, Nouveau fauves, New Wave, New Image Painting – rozmaite narodowe odmiany tego zjawiska miały charakterystyczne punkty wspólne. Jednym z najważniejszych było reaktywowanie malarstwa i swobodne korzystanie z arsenału postmodernistycznych środków, takich jak cytat czy pastisz. Ferment transawangardy przeniknął także do Polski.

Pokolenie debiutujące po stanie wojennym w sposób naturalny zaszczepiło transawangardowy impuls na polskim gruncie. W niesprzyjających warunkach, panujących w oficjalnych instytucjach kultury, samoistnie generowały się spontaniczne struktury zastępcze. Powstały wówczas: Gruppa, Luxus, Koło Klipsa, O'pa, Sternenhoch, Neue Bieriemiennost, Totart, Wspólnota Leeeżeć. Okres nowej ekspresji wiąże się z decentralizacją życia artystycznego w kraju, wtedy też ujawniły się indywidualności i środowiska w regionach, które uchodziły dotąd za peryferyjne i nie znajdowały miejsca w ogólnopolskim mainstreamie. Na tej fali wypłynął Lublin, głównie za sprawą formacji o nazwie Riders of the Lost Black Volga.

Zbudować własny kontekst

Historia Riders, w odróżnieniu od wyżej wymienionych, nie doczekała się rzetelnych opracowań. Grupa miała znaczący wpływ na środowisko lubelskie w tamtym czasie. Kolektyw działał w Lublinie w latach 1986-88, a jego trzon tworzyli: Dariusz Gryczon, Zbigniew Molski, Małgorzata Klepadło i Andrzej Cieszyński, współpracowali z nimi tacy artyści jak: Mikołaj Bieluga, Mirosław Gromada, Wiesław Jędruszczak.

Darek Gryczon: *Grupa miała nieprawdopodobne parcie, żeby przetrwać. Łatwiej było zawiązać watahę, która by odpierała ciosy ze wszystkich stron niż działać w pojedynkę. Wówczas zawiązywały się niemalże kliki prywatne, które wytwarzały ciśnienie i to ciśnienie zasysało więcej ludzi, w wyniku czego powstawały ruchy kulturowe czy artystyczne, nieformalne i krótkotrwałe. Zbijanie się w bloki, koterie, wydawało się rzeczą na fali. Oprócz grup były też miasta, prawie jak dziś kluby piłkarskie, Poznań, Wrocław, Warszawa, Gdańsk, Lublin, które narzucały lokalny charakter, ale funkcjonowały jak naczynia połączone dzięki wzajemnej korespondencji, swobodnie przepływającej informacji.*

Artyści poznali się na uczelni. Studiowali w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie (IWA). Właśnie zakończył się stan wojenny. Uczelnia była dość specyficznym miejscem, dalekim od prestiżu akademii krakowskiej czy warszawskiej. Pokutowało przekonanie, że dopóki wykładał na IWA Ryszard Winiarski[1], szkoła utrzymywała się na poziomie, a gdy odszedł wszystko się zmieniło. Bardziej aktywni studenci chcieli się odciąć od natrętnej historyczności i pokazać, że skoro nie można tworzyć w kontekście „poważnych uczelni artystycznych" należy uwić własne gniazdo i stworzyć kontekst lokalny. Darek Gryczon, Małgorzata Klepadło, Zbigniew Molski, Wiesław Jędruszczak i Andrzej Cieszyński poznali się na pierwszym roku studiów w Instytucie w pracowni Mieczysława Hermana. Zagarnęli pracownie w Instytucie, a wieczory i noce w akademiku na Zana wypełniały żarliwe

dyskusje o sztuce i „walka na obrazy", podczas której precyzowali swoje postawy i docierali do żywej materii sztuki.

Andrzej Cieszyńki: *Lublin okazał się dla nas świetną glebą. Wolny od akademickiego odium, nasycony konceptualizmem oraz sztuką najnowszą (BWA[2]), otwarty na świeżą krew (Galeria Biała), bliski kontakt z takimi artystami jak Mikołaj Smoczyński, Darek Lipski, ekipa Białej, inspirujące spotkania ze Zbyszkiem Woźniakiem. Świetne grono starszych studentów i absolwentów skupionych wokół pracowni Struktur Wizualnych prowadzonej przez Dobrosława Bagińskiego.*

Punktem zwrotnym okazało się reaktywowanie galerii Kont. Grupa studentów objęła opiekę nad galerią około 1984 roku.

Cieszyński: *Pokój w akademiku stawał się za ciasny na taki artystyczno-mentalny kocioł. Zauważyliśmy obok tzw. „tramwaja", czyli portierni, dość ciekawy lokalik wypełniony akademikowymi gratami. W wyniku sporu z kierowniczką akademika otrzymaliśmy we władanie ów lokal, jak się okazało niegdyś zwany Kontem. Było to dla nas niezwykle ważne wydarzenie. Uzyskaliśmy miejsce do nocnej pracy, a co ważniejsze, okazało się, że mamy własną galerię i to nie byle jaką. Kont był już wtedy legendarny. Tak więc po pewnym okresie niebytu Konta zaczęliśmy ponownie organizować tam wystawy w sposób absolutnie niesformalizowany.*

Gryczon: *Galeria Kont powstała, gdyż gdzieś trzeba było malować obrazy; szkoła nie miała na to warunków, w akademiku, gdzie mieszkało większość studentów, była jedna pracownia na pięćdziesiąt osób, w pokojach mieszkaliśmy po czterech. Patrzyliśmy wilczym okiem na Galerię Kont, która była wówczas zamkniętym składzikiem obrośniętym historią i mitologicznymi naleciałościami. Chcieliśmy przejąć to pomieszczenie na potrzeby stworzenia pracowni, prywatnego domu kultury, pragnęliśmy ożywić to martwe miejsce. Takie zapędy były wtedy obrazoburcze, bo istniała grupa ludzi ze starszych lat, którzy wygłaszali panegiryki na cześć starego Konta. Dzięki naszej natarczywości starsi studenci sprawujący pieczę nad tym pomieszczeniem wykrzesali z siebie energię i zorganizowali wystąpienie Jana Gryki oraz prezentację slajdów z Documenta 7, które Dobek Bagiński zgromadził będąc w Kassel. To był rok 1983 czy 84. Poszliśmy do nich i powiedzieliśmy: „wy organizujcie imprezy a my wam pomożemy, posprzątamy". Idea szybko się przyjęła i z „woźnych" awansowaliśmy na ludzi całkowicie odpowiedzialnych za to miejsce. To był luźny towarzyski układ: Adam Kowalewski, Marek Adamczuk, Andrzej Cieszyński i ja, nasza czwórka tworzyła trzon. Do tego dołączali się na różne okoliczności Mirek Gromada i Wiesiek Jędruszczak. Po roku dołączył Molski.*

Lubelscy „nowi dzicy"

Ferment Neue Wilde przeniknął na grunt lubelski. Jednym z ważnych wydarzeń, które to zwiastowały była wystawa Gruppy „Tylko dziś wieczorem, kochanie", zorganizowanej przez Galerię Labirynt w 1985 roku. Młodzi adepci sztuki przyjęli to wydarzenie entuzjastycznie.

Cieszyński: *Był to czas mocnego postkonceptualizmu. Brakowało nam materii malarskiej. Ożywcza okazała się wystawa „nowych dzikich" w lubelskim BWA. Zaczęło jawić się w naszych działaniach połączenie działań konceptualnych z materialnymi, malarskimi, rzeźbiarskimi. W wielu wypadkach podziały zaczęły się zacierać. Ważną rolę zaczęła odgrywać psychika, introwersja, ekstrawersja.*

Jednocześnie ekspansywnie rozprzestrzeniający się w Polsce nurt nowej ekspresji traktowali z właściwym sobie dystansem, poddając go własnej interpretacji. W połowie lat 80. nowa ekspresja miała już dość długi rodowód w świecie, była zjawiskiem na tyle okrzepłym, że możliwości jej eksploatacji zaczęły się wyczerpywać. Pierwsi dzicy stali się już klasyczni, ich obrazy wisiały w muzeach, a także w siedzibach banków i w biurach yuppies. Prześmiewczą wariacją na temat kariery „w stylu Neue wilde" była wystawa „Moje wilde" zorganizowana przez Gryczona, Molskiego i Cieszyńskiego w Koncie w 1986 roku. Była to zarazem pierwsza wspólna prezentacja trójki artystów oparta na zasadzie spontanicznego, bezpośredniego działania w galerii.

Wystawy w Koncie były zaczątkiem wspólnych działań kilku osób, które wkrótce miały zawiązać kolektyw o tajemniczej nazwie Riders of the Lost Black Volga. Gryczon i Molski prowadzili niekończący się dialog, który był wynikiem ich artystycznego dojrzewania. Szukali werbalizacji dla formuły, która zawierałaby w sobie kombinację efemerycznego wydarzenia i rozmaitych elementów oddziałujących na zmysły. Z ich dyskusji zrodziła się idea grupy, powoływanej na specjalne okazje. Powstawała ona tylko na okoliczności, kiedy artyści potrzebowali fajerwerku, mocnego uderzenia. Grupa miała kilka prezentacji, zawsze bardziej o charakterze wydarzenia bezpośredniego niż obiektu. Nieraz towarzyszyły im wystawy malarstwa i instalacji. Jan Gryka podkreśla, że Riders nie byli stricte malarzami, ich wystąpienia przybierały formę eksplozji ekspresji we wszystkich mediach jednocześnie.

Gryczon: *Byliśmy przygnębieni i rozczarowani – praktycznie wszystkim; stąd narodziła się nazwa-idea oddająca desperację, ironię, bezradność i całe nasze kontestacyjne podejście do otaczającej nas surrealności. […] Alienacja i introwertyczne tortury, osobista zagłada w sensie przynależności gdziekolwiek (stadny charakter). Dużo egzystencjalizmu w bardzo ekspresyjnej formie.*

Pokolenie „czarnej Wołgi"

Nazwa „Riders of the Lost Black Volga" była kompilacją dwóch historii, które fascynowały młodych artystów w okresie dorastania: opowieści o czarnej wołdze i Indiana Jones. Każda z nich oddziaływała na wyobraźnię w inny sposób. Ta chwytliwa słowna igraszka ma swoje drugie dno.

Film o przygodach niestrudzonego naukowca „Raiders of the Lost Ark" („Poszukiwacze zaginionej arki") powstał w 1981 roku i w krótkim czasie zyskał miano kultowego. Miejska legenda, rozpowszechniana w Polsce w latach 60. i 70. XX w., mówiła o kursującej po mieście czarnej limuzynie marki Wołga, którą rzekomo porywano dzieci. Wokół tej pogłoski narosło mnóstwo wątków i wersji, łącznie z teoriami spiskowymi. Tego rodzaju urban legends w specyficzny sposób oddziałują na masową świadomość. Można je określić mianem wirusa umysłu, rozprzestrzeniającego się wśród ludzi.

Zbitka słowna „Riders of the Lost Black Volga" była prześmiewcza i kontestująca. Ale artyści, poza aluzją do filmu i legendy miejskiej, próbowali wydobyć głębszy sens, który czaił się w wieloznacznej grze słów. W założeniu nazwa miała być prosta, a jednocześnie nasycona semantycznie. Nazwa oddawała intencje członków grupy, których aktywność była próbą wpuszczenia do otoczenia artystycznego wirusa, zainfekowania martwej tkanki środowiska akademickiego.

Gryczon: *Nasza grupa była emanacją totalności działań artystycznych, misterium folkloru miejskiego, ludycznym momentem indywidualnej ekspresji w kontekście szeroko rozumianej aktywności artystycznej.*

Zbigniew Molski: *Co do nazwy, to pamiętam, że właśnie ten element „miejskiej legendy" stanowił o sile tego symbolu (czarnej wołgi) i wyrażał nasze bardziej lub mniej uświadomione dążenie do zgłębiania tego, „co nienazwane" i, jak byśmy to teraz określili,*

transcendencji.[...] Czas, w jakim to miało miejsce też jak się zdaje odcisnął na nas piętno. Byliśmy świeżo po stanie wojennym i wszystko w koło ewoluowało, zmieniały się ideologie, postawy, stosunek do monopolistycznej w kraju religii. Szokowała gra pozorów władzy (byliśmy chyba ostatnimi artystami sprawdzanymi przez oficjalną cenzurę) a „kiczowatość" oficjalnego katolicyzmu wydawała się co najmniej podejrzana. Sztuka stała się płaszczyzną, na której można było wymieniać doświadczenia ze swojej duchowej „jazdy" w bezpiecznym środowisku nieformalnej grupy.

Gryczon: *Chodziło nam o „riders", jako uczestników „of a ride" – chyba nie ma polskiego słowa, ale chodzi o „jazdę" w sensie biernym – jak w wesołym miasteczku na karuzeli, czyli rodzaj pasażera biernie oddającego się procesowi jazdy. Często tłumaczy się to, jako „jeździec", ale to tylko jedno ze znaczeń, gdyż „jeździec" w polskim jest raczej formą aktywną. A nam chodziło o pasywność, czyli „my pokolenie, biernie uczestniczące w procederze Czarnej Wołgi" (angielski w tym wypadku jest bardziej subtelny). Oczywiście kontekst filmu dawał nam dodatkowe znaczenie o szerszym zasięgu kulturowym, mitologicznym, pop kulturowym i religijnym.*

Warto wspomnieć w tym momencie o słynnym przemówieniu Billa Hicks'a „It's just a ride". Artyści oczywiście nie mogli go znać w tamtym czasie, ale to, o czym mówił Hicks jest zbliżone do ich sposobu myślenia i wrażliwości na otaczający nonsens. Rozpoczyna się ono od słów: „The world is like a ride at an amusement park, and when you choose to go on it, you think it's real, because that's how powerful our minds are"[3] .Jazda w wesołym miasteczku jest u Hicks'a metaforą zatracenia, uwikłania w machinę władzy, która skutecznie przesłania inne punkty widzenia. Trwamy w iluzji i „pozwalamy demonom budować atrapę życia", i pozbywamy się ludzi, którzy nam to uświadamiają. Amerykański komik kończył monolog optymistycznym przesłaniem, z którego wynikało, że zawsze można zmienić optykę. Wydaje się, że artyści z kręgu Riders nie karmili się złudzeniami i w swym podejściu byli bardziej cyniczni. Trzeba pamiętać o warunkach, w jakich przyszło im tworzyć i o klimacie późnych lat 80. w Polsce.

Pojęcie „ride" w kontekście działań Riders of the Lost Black Volga jest pojemne znaczeniowo i można je interpretować rozmaicie. Członkowie grupy czuli się reprezentantami „pokolenia biernie uczestniczącego w procederze Czarnej Wołgi", a jednocześnie sam fakt bycia artystą nadawał im wyższy status i bardziej zaawansowany stopień wtajemniczenia.

Molski: *Nazwa i działalność grupy Riders of the Lost Black Volga w moim rozumieniu miała wyrażać nasze wyemancypowanie się z zaklętego kręgu niemożności, zawieszenia, co było niezbędne do przetrwania w „pół-konspiracji". W żadnym wypadku nie czuliśmy się jednak pasywnymi, porwanymi przez „machinę" pasażerami, ale świadomymi „jeźdźcami" z ironią patrzącymi na resztę naiwnych, strojących poważne miny pasażerów, a może i na samych siebie.*

Razem – osobno

Współistnienie w gromadzie było istotnym elementem aktywności młodych twórców. Ryszard Woźniak – członek Gruppy, podsumował fenomen działań kolektywu słowami: „Nam nie mogło chodzić o sztukę, tylko o spontaniczne przekraczanie, konwulsyjne porzucanie jednostkowej odrębności i indywidualizmu na rzecz komunijnej wspólnoty uniesień". Można je z powodzeniem odnieść do wszystkich grup, jakie działały w tamtym czasie. Riders tworzyli kolektyw, ale każdy z jej członków posługiwał się swoją poetyką i wnosił do obszaru wspólnego element własnej wrażliwości. Miękkie instalacje z liści Cieszyńskiego, obiekty z luster Klepadło, ekspresyjna figuracja Gryczona, czarne obrazy Molskiego o wieloznacznej symbolice – każdy z tych indywidualnych pierwiastków stanowił o sile oddziaływania Riders.

Cieszyński: *Co nas łączyło – chciałbym to jakoś określić, najogólniej duch epoki, ale to banał. Szary papier, szukanie aż do bólu żywej materii, odarcie ze skóry, wydobycie na wierzch własnego systemu nerwowego, również odmienne stany świadomości, obecny był też chichot i zabawa, postawa wyzwoleńcza, samo-afirmacja. Zbyszek stworzył własną mitologię w oparciu o buddyjskie klimaty, Gosia własny świat metafory, Darek, mam wrażenie, przewidział hałaśliwą, wizualnie agresywno-prymitywną współczesność, mnie interesowało samopoznanie, realizowane poprzez swoisty plastyczny dziennik człowieczego podmiotu. Tą postawę charakteryzowała dowolność nieograniczonego czerpania ze wszystkich dostępnych źródeł: wschód, zachód, przyszłość, przeszłość, sztuka, socjologia, religia, przyroda.*

Misterium miejskiego folkloru

W grudniu 1987 roku grupa wystąpiła pod hasłem „Secret Black Volga" w Galerii Białej. Nie był to przypadek, ponieważ galeria od początku była nastawiona na promowanie twórczości lubelskiej. Zależało im na stworzeniu lokalnego środowiska, z którym artyści z zewnątrz wchodziliby w dialog. Poza tym był to czas ekspansji malarstwa „dzikiego", które grupa podskórnie wyczuwała, nadając mu silnie indywidualny pierwiastek. Jan Gryka napisał w katalogu: „Wydaje się, że wyjściowa energia, jaką dysponują, jest wystarczająca, aby wejść na plan artystyczny w dobrej formie. Ich aktywność ujawnia duże napięcie emocjonalne, które ma określony kierunek i cel. Nie czekając na instytucjonalne możliwości i okazje, organizują oni żywe i dynamiczne wystawy, pokazy czy wystąpienia, nie hamując swojego potencjału. Ich malarstwo i cała aktywność polega na ciągłej weryfikacji. Poszukują więc własnych rozwiązań stylistycznych w swoim gronie i zderzają je z tym, co na zewnątrz. Czasami malują wspólnie jeden obraz (Galeria Kont, Galeria Biała) lub prowadzą malarskie dialogi (Chatka Żaka) – kształtują własne postawy poprzez zderzenia, powiązania i reakcje". Artyści uzupełniali swoje statyczne realizacje żywą akcją, która niejako legitymizowała sens ich działania. Ekspresja ciała oraz malarstwo, rzeźba czy instalacja, tworzyły komplementarną całość i nawzajem się definiowały. Poprzez reinterpretacje w obrębie sztuki i ustawiczne poszukiwania formalne, artyści próbowali dotrzeć do jej żywej tkanki. Gryka wspomina, że ich przedsięwzięcia były konwulsyjne i generowały ruch ponad miarę – powstawała ogromna ilość zjawisk i wątków, które były właściwie niemożliwe do ogarnięcia. Kładli nacisk na współuczestnictwo publiczności, wciągając ją do gry. Dawali sobie prawo do eksperymentu, poruszali się na granicy błędu, ale było to wpisane w ich szczerą i spontaniczną wypowiedź, mniej obarczoną teoretycznym podłożem, a bardziej podległą emocjom i przeczuciom.

Postawę Riders cechowała niechęć poddania się konwencji i niezgoda na rzeczywistość z jej ograniczeniami. Byli bezkompromisowi i niepokorni. Raziła ich zarówno gra pozorów władzy, jak i martyrologiczny patos. Odcinali się zarówno od tego, co wiązało się z systemem, jak i z narodowo-chrześcijańskim nurtem kultury niezależnej. Nurt kościelny reprezentował ze śmiertelną powagą sferę sacrum w sztuce, natomiast oni wyrażali dionizyjską radość profanum – te światy do siebie nie przystawały. Brak rynku sztuki i związanych z nim kategorii artystycznych oraz specyficznie pojmowana w tamtym czasie polityka kulturalna sprawiła, że działania Czarnej Wołgi sytuowały się w undergroundzie. Stworzyli sobie alternatywny mikroświat, antidotum na szarość i nudę PRL – panował w nim nieustający karnawał sztuk wszelakich. Sięgali po groteskę, absurd, ironię i prowokację, szargali świętości i oddawali się dadaistycznym zabawom.

Misterium miejskiego folkloru, o jakim mówił Gryczon, przejawiało się w wielopoziomowej grze z symbolami i mitami. Epatowanie kiczem, mieszanie wątków tworzyło specyficzną atmosferę zanurzenia w folklor miejski. Artyści łączyli rozmaite media. Ich przekaz miał być syntezą rozmaitych działań – malarskich, muzy-

[3] - „Świat przypomina jazdę w wesołym miasteczku, – kiedy się na nią decydujesz, myślisz, że jest prawdziwa, ponieważ taka jest potęga naszych umysłów." Zob.: http://pl.youtube.com/watch?v=iMUiwTubYu0

cznych, parateatralnych itd. W strukturze ich wystąpień zawsze pojawiał się element żywej akcji, muzyki (trąbki sygnałowe), element wizualny (obrazy, obiekty, instalacje, rzeźby, scenografie, filmy, slajdy, pokaz ogni, taniec), czasami woń czy odór, artyści manipulowali także fakturą podłoża, po którym chodzili ludzie (na przykład instalacje z suchych liści Cieszyńskiego). Oprócz działań, w których się specjalizowali, szukali form aktywności, które były dla nich nowe.

Molski: *Nasze wystąpienia były zazwyczaj mniej lub bardziej przygotowanym wybuchem ekspresji graniczącej ze zwyczajną zabawą, w którą wciągaliśmy naszą „publiczność". Łączyły one dyscypliny (były to koncerty muzyki, recytacje własnej poezji, performances, spontaniczna wymiana poglądów z publicznością na tle naszych tworów plastycznych). Nasze „koncerty" czy wystąpienia były raczej spontanicznym wybuchem energii i poczucia jedności z otoczeniem (nie tworzyliśmy chyba nigdy jakiejś zamkniętej enklawy), niż określonym „expose" naszych dokonań materialnej czy intelektualnej natury, „ex catedra" przedstawianych publiczności. Świadczy o tym właśnie ta duża różnorodność postaw i stylów uczestników naszych wspólnych wystaw. Miałem czasem wrażenie, że to, co łączy, te tak skrajne i niewyobrażalnie silne, barwne osobowości to skłonność do wspólnej zabawy.*

Gryczon: *Odniesienia do wesołego miasteczka i pozornej zabawy można odnaleźć w nazwie festiwalu „Karuzela"*[4] *oraz w kiczowatości naszych produkcji – tanie pochodnie, strzelanie z karbidu, groteskowa muzyka, pretensjonalne tytuły prac czy wręcz ludyczny charakter naszych wystąpień. Interesował nas folklor miejski i relacje współczesności do archaicznych atawizmów. Kiedyś nawet zarzucono nam, że bezmyślne trąbienie na fanfarówce nie może być sztuką. Do tego tanie imitacje poważnego malarstwa wywoływały podejrzenia, że coś jest nie tak. Ludzie trochę się gubili w tym wszystkim, a my nie bardzo chcieliśmy cokolwiek wyjaśniać.*

Dzika intuicja

Krzysztof Stanisławski, próbując podsumować 20 lat nowej ekspresji (Nowa ekspresja. 20 lat, Olsztyn 2006) pisze, że sztuka, jaka wówczas się rodziła była nie do końca samoświadoma, uciekała od dokumentacji, analiz i głębszych odniesień. Przy całej różnorodności dążeń, poszczególnych członków grupy łączyło pragnienie uwolnienia się od teorii estetycznych, od praw rozwojowych, dominujących tendencji, które miałyby określać kształt sztuki. Swobodnie poruszali się po rozmaitych nurtach. W mniejszym stopniu chcieli analizować, udowadniać, opisywać, bardziej zależało im na ekspresji medium. Jan Gryka, podsumowując zjawisko malarstwa „dzikiego", powiedział, że nadekspresja działań spowodowała, że nie powstały rzeczy ważne, posiadające trwałą wartość. Wręcz przeciwnie, były efemeryczne i nieuchwytne. Czarna Wołga wykorzystała ten fakt do ujawnienia swoich możliwości i zniknięcia. Gwałtowne uwolnienie się od formy wynikało z potrzeby chwili. Trudno udowodnić, czy system wartości, jaki proponowali artyści, miał swoje przełożenie na przyszłe pokolenia.

Cieszyński: *Z pewnością była to reakcją na postkonceptualizm, odbicie się od pewnej nudy, reakcja na skostniałą ikonosferę, nomem omen estetykę postkonceptualnych działań. Sztuka lat osiemdziesiątych była przewrotem z rewolucyjną energią. Z tego wynikały konsekwencje. Sztuka „sama dla siebie" okazała się dla nas jałowym gruntem. Dyskurs z Duchampem został przez nas przerwany. Nie interesowały nas autorytety ani sztafaż sztuki konceptualnej. W związku z tym zmienił się intelektualny warsztat. Odnosząc się do słów Stanisławskiego mogę powiedzieć, że uprawialiśmy świadomą nieświadomość, analiza była wrogiem spontaniczności, natomiast głęboko penetrowaliśmy emocje, przeczucia. Prowadziła nas Intuicja, mniej rozum. To było dzikie, cielesne, żywe.*

Transawangarda, jak pisał Archille Benito Oliva, pozwala sztuce poruszać się we wszystkich kierunkach, nawet w przeszłość. Artyści Riders swobodnie czerpali z rozmaitych źródeł kultury. Niezwykle ważna była też muzyka. Lata 80. to czas tzw. nowej fali, która wypłynęła z punk rocka, obejmowała także rozmaite, mniej lub bardziej niszowe nurty. Artyści Riders pozostawali pod wpływem m.in. elektronicznej awangardy The Residents. Muzyczne, plastyczne i intelektualne bodźce przeplatały się, tworząc konglomerat wątków, z których czerpali.

Molski: *Jako młodzi ludzie chłonęliśmy w międzyczasie sporo różnej literatury, a co do inspiracji to w tym samym stopniu wpłynęły na nas obrazy Leona Goluba, co sztuka baroku, uliczne graffiti, malarstwo aborygenów czy lektura „Tybetańskiej Księgi Zmarłych". Z żarliwością neofitów „głosiliśmy" nasze odkrycia/przeczucia.*

Bezpośrednie traktowanie życia, jako materii w połączeniu z nieokiełznaną wyobraźnią i determinacją, jaka cechowała artystów, stanowiły o specyfice transawangardy w lubelskim wydaniu. Riders of the Lost Black Volga stali się głosem swojego pokolenia, z jego doświadczeniem, fascynacjami, bolączkami. Byli aktywni w czasach studiów, wraz z ich zakończeniem, drogi poszczególnych artystów zaczęły się rozchodzić. Jednocześnie mocno zaważyły na ich losach polityczno-społeczne zawirowania i transformacja ustrojowa. Przełom 89 roku w różny sposób naznaczył ich życiorysy. Niektórzy zostali w Polsce, inni rozpierzchli się po świecie. Darek Gryczon od 1990 roku mieszka w Stanach Zjednoczonych, pracuje jako Art Director. Zbigniew Molski jest między innymi przewodnikiem po Podlasiu i Narodowym Parku Biebrzańskim, Małgorzata Klepadło uczy plastyki. Andrzej Cieszyński pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu.

Lata 80. to czas politycznych i artystycznych wyborów, szalonych projektów i pracy w trudnych warunkach, czas, w którym potrzeba kreacji była silniejsza niż ograniczenia, a sztuka rodziła się wszędzie, w gorączce wspólnych poszukiwań. Zapewne również dzięki temu, z perspektywy czasu, dokonania Riders pozostają bezpretensjonalne, szczere i sugestywne.

Kalendarium:

1986 – Riders of the Lost Black Volga, czyli Rura Gazowa z Nakładką: wystąpienie Gryczona, Jędruszczaka, Gromady i Molskiego. W wystawie uczestniczyli: Bieluga, Gryczon, Klepadło, Cieszyński, Molski; Galeria Kont, Lublin.

1987 – Riders of the Lost Black Volga: wystąpienie Molskiego, Gryczona, Bielugi i Klepadło na VIII festiwalu muzycznym „Poza Kontrolą", Klub Remont, Warszawa.

1987 – Secret Black Volga: wystawa instalacji i malarstwa, wystąpienie Cieszyńskiego, Molskiego, Gryczona i Klepadło; Galeria Biała, Lublin.

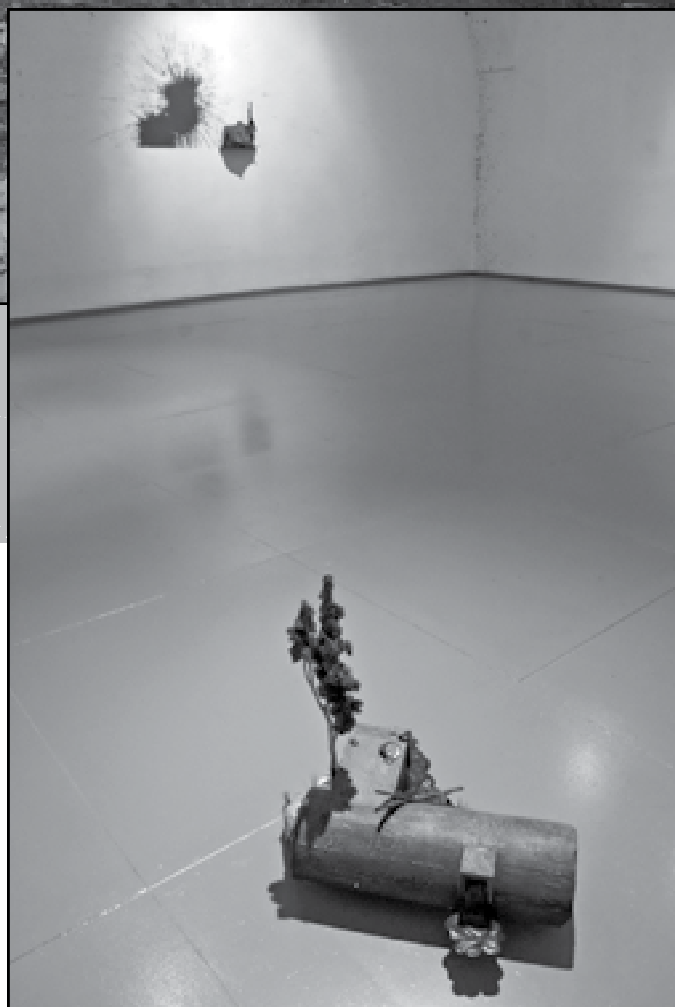
1988 – Riders of the Lost Black Volga: wystąpienie Gryczona, Molskiego i Jędruszczaka na II Festiwalu „Karuzela", Klub „Grześ", Lublin.

Marta Ryczkowska (ur. 1983) – *absolwentka grafiki na UMCS i historii sztuki na KUL, krytyczka, kuratorka. Pracuje w Ośrodku Sztuki Performance. Należy do Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.*

4 - „Karuzela" – pierwszy lubelski festiwal „malowanek", wymyślony przez Gryczona. Odbywał się cyklicznie od 1987 do 1989 roku.

1. **Каміль Станьчак**, «Бэтон», «Белая галерэя», Люблін, 2011
2. **Каміль Станьчак**, «Пэрыфэрыі», «Белая галерэя», Люблін, 2009

1. **Kamil Stańczak**, „Betony", Galeria Biała, Lublin, 2011
2. **Kamil Stańczak,** „Peryferie", Galeria Biała, Lublin, 2009



Kamil Stańczak



1. **Катажына Холда,** «Сьв. Ганна з Дачкой і Ўнукам», 2009
2. **Катажына Холда**, «Сад 1», 2002-2011

1. **Katarzyna Hołda**, „Św. Anna Samotrzecia", 2009
2. **Katarzyna Hołda**, „Ogród 1", 2002-2011



Katarzyna Hołda



Адкрытая галерэя





З Вальдэмарам Татарчуком, мастаком і дырэктарам галерэі «Лябірынт», размаўляе Марцін Лахоўскі

He Chengyao, «Сьведчаньне» фотатрыптых, 2001-2002, выставы ў галерэі «Лябірынт», 2011. Фота: Дыяна Калчэўска
He Chengyao, „Świadectwo”, 2001-2002, z wystawy w Galerii Labirynt, 2011. fot. Diana Kołczewska

Марцін Лахоўскі: Як ты ўспамінаеш першае спатканьне зь Бюро Мастацкіх Выставаў у Любліне?

Вальдэмар Татарчук: Першым маім спатканьнем з BWA былі выстава й акцыя «Logomotives» — групы, якая займалася канкрэтнай паэзіяй. Тады я ўпершыню ўбачыў жывы пэрформанс, і гэта было як удар молатам. Раней я трохі чытаў пра гэтае мастацтва, а тут убачыў. Я прыехаў у Люблін у 1985-м. BWA было тады галерэяй, у якой пульсавала жыцьцё. У 1986 годзе адбылася вялікая выстава «Запісы II», у якой, між іншых, бралі ўдзел Ежы Бэрэсь, Марыя Пініньска-Бэрэсь, «Gruppa», Ян Грыка. Упершыню я ўбачыў «Secret performance» Мікалая Смачыньскага. Я адчуў сябе як у катле, дзе кіпіць мастацтва. Гэтыя падзеі, без сумневу, сфармавалі маё сьветаўспрыманьне й паўплывалі на пазьнейшы мастацкі выбар. Уплыў, які зрабіла на мяне праграма Анджэя Мрочка, быў вялізны.

Тады ж разам з Дарыюшам Фадчуком мы пачалі весьці галерэю «Конт», што стаяла збоку ад вялікіх дзяржаўных галерэяў, пра выставы ў якіх мы маглі толькі марыць, але адначасова наследавала BWA. Тое, што мы пачалі выстаўляць у «Конце» пэрформанс, вынікала з атмасфэры мастацкага жыцьця ў Любліне, якую вызначала менавіта BWA. У 1980-х новае мастацтва выяўлялася галоўным чынам праз постканцэптуалізм і пэрформанс, а таксама праз розныя адценьні ньюавангарду. Галерэя «Конт» была перадусім лябараторыяй, месцам працы. Вакол яе сабралася кола студэнтаў Інстытуту мастацкага выхаваньня (IWA). Выстаўляліся мастакі й ня толькі з IWA, напрыклад, Кшыштаф Салавей, Войцех Цьвертневіч, Павел Квасьнеўскі, Эва Зажыцка, Мацей Пісук. Праграма была вельмі інтэнсіўная, кожная выстава доўжылася ня больш за тыдзень або два. Мы хацелі зрабіць як мага больш.

М. Л. Дэбюты ў «Конце» давалі маладым магчымасьць трапіць у Бюро Мастацкіх Выставаў?

В. Т.: Увайсьці ў BWA было няпроста. Памятаю, што адным са студэнтаў, якім гэта ўдалося, быў Ежы Трушкоўскі. Я свой першы пэрформанс у BWA зрабіў у 1996 годзе, праз чатыры гады пасьля заканчэньня вучобы. З групы аднакурсьнікаў выставы ў BWA мелі толькі я й Марыя Фідар. У пэўны час мы выстаўляліся там досыць рэгулярна, хоць BWA было хутчэй герметычным асяродкам. Анджэй Мрочак рэдка запрашаў маладых мастакоў, хаця былі й стрэлы ў дзясятку: Міраслаў Балка, Марэк Кіеўскі, група «Кола Кліпса», «Gruppa», Уладзімеж Паўляк. Раней, у 70-х гадах, яшчэ ў галерэі «Лябірынт», выстаўлялі маладых аўтараў, якія пазьней сфармавалі мастацкі выбар Мрочка ў BWA: Тэрэсу Мурак, Кшыштафа Зарэмбскага, Юзэфа Рабакоўскага, Зьбігнева Варпэхоўскага. Праграма Мрочка вызначылася менавіта ў 1970-х, і ў такой форме яна працягвалася.

М. Л. З 1999 году, амаль дзесяцігодзьдзе, ты вёў Асяродак Мастацтва Пэрформансу (OSP). Як тады выглядалі твае кантакты з BWA Анджэя Мрочка?

В. Т.: Мрочак спрыяў дзейнасьці Асяродку, але ня бачыў падставаў да больш шчыльнага супрацоўніцтва (першым супольным праектам была рэтраспэктыўная выстава Зьбігнева Варпэхоўскага ў 2009 годзе). Першы фэстываль, арганізаваны ў 2000 годзе OSP разам з галерэяй «Конт» («Art Kontakt»), базаваўся на праграме BWA. Мы запрасілі да ўдзелу старэйшае пакаленьне мастакоў, зь якімі пазнаёміліся ў BWA. Гэта былі, напрыклад, Аластэйр Макленан, Эстэр Фэрэр, Ежы Бэрэсь, Зьбігнеў Варпэхоўскі. «Art Kontakt» меў дзьве восі праграмы: клясыкі й маладыя мастакі. Супрацоўніцтва паміж Асяродкам Мастацтва Пэрформансу й BWA завязалася празь некалькі гадоў. Анджэй Мрочак пачаў запрашаць мастакоў, якіх я прывёз у Люблін, такіх як Адзіна Бар-Он або Паўль Пангуйсэн. Асяродак у пэўным сэнсе знаходзіўся на пэрыфэрыі галерэйнага пэйзажу Любліну, у яго была задача працягваць традыцыю стварэньня й прэзэнтацыі пэрформансу, які ў той час ужо ня так інтэнсіўна прысутнічаў у BWA. Стварэньне Асяродку вынікала з браку ведаў пра гэтую сфэру творчасьці, недахопу своеасаблівай базы дадзеных, крыніц, якія б дапамаглі апрацаваць гісторыю пэрформансу як мастацтва. Такім жа важным, як чарговыя імпрэзы, было стварэньне архіву пэрформансу, фіксацыя ягоных эфэмэрных элемэнтаў.

М. Л.: Якой ты бачыў сваю ролю, калі прымаў пасаду дырэктара Бюро Мастацкіх Выставаў у 2010 годзе, пасьля сьмерці Анджэя Мрочка? Неўзабаве ты зьмяніў назву з BWA на галерэю «Лябірынт», як гэта сфармавала тоеснасьць дадзенага месца?

В. Т.: Я ўяўляў сваю праграму як працяг лініі Мрочка. Падаючы на конкурс маю канцэпцыю, я спасылаўся на тое, што рабіў Мрочак у 1970-х. Ён тады паказваў самыя цікавыя рэчы, якія адбываліся ў польскім арце: канцэптуальнае мастацтва, пэрформанс, відэамастацтва. Я вырашыў адрадзіць гэта, назіраць, што адбываецца ў мастацтве, выбіраць тое, што, на маю думку, найважнейшае. Зь іншага боку, спасылаючыся на 1970-я, я б хацеў часткова працягваць праграму галерэі «Лябірынт» і BWA, паказваць актуальную творчасьць такіх артыстаў, як Ян Сьвідзінскі, Зьбігнеў Варпэхоўскі, Юзэф Рабакоўскі, Яраслаў Казлоўскі, Тэрэса Мурак, Коі Камоі, Наталя LL, Марэк Канечны...

І прытым я хацеў бы зрабіць пэўную карэкціроўку праграмы Мрочка, пашырыць сфэру інтарэсаў галерэі. У 2006 годзе я арганізаваў у Любліне выставу «Тэрыторыя» й быў куратарам «Дзён пэрформансу» ў Кіеве. Гэта быў важны момант знаёмства й завязваньня стасункаў з суседзямі з Усходу, а таксама пераключэньня ўвагі на межы Эўразьвязу. Выстава «Тэрыторыя» зрабіла вялікі ўплыў на прапанаваную мною праграму галерэі BWA. У ёй узялі ўдзел мастакі з Украіны, Беларусі й Польшчы. Сярод іх — Алег Кулік, Тыбэрый Сільвашы, R.E.P., Сяргей Ждановіч, «Бэргамот», Сяргей Кажамякін, Міраслаў Балка, Лявон Тарасэвіч, Ежы Бэрэсь, Міраслаў Машлянка, Мікалай Смачыньскі. Гэта былі пачатак маёй зацікаўленасьці Ўсходам і першая спроба наладзіць спатканьне мастакоў па абодва бакі Шэнгенскай мяжы.

М. Л.: Ідэя запаўненьня прабелаў на мастацкай мапе Сярэдняй і Ўсходняй Эўропы была адной з тых, якія прымусілі цябе згадзіцца на пасаду дырэктара BWA?

В. Т.: У польскіх галерэях праграма выставаў заўжды арыентаваная на польскае або заходняе мастацтва. Мне здавалася дзіўным, што мы не паказваем мастацтва ўсходніх суседзяў. Прадумваючы праграму галерэі, я ўсьвядоміў, што для ўстановы, якая месьціцца на ўсходзе Польшчы, гэта асноўны ключ. Я хацеў, каб яна была месцам спатканьня мастакоў з Усходу й Захаду. Мяне цікавяць сутыкненьне пазыцыяў, ініцыяваньне дыялёгу. З аднаго боку, варта паказваць розьніцу, зь іншага, выставы могуць дэманстраваць падабенства культур. Важная сама сфэра перамоваў — сфэра супольнасьці й адрозьненьняў. Цікавы погляд на сябе з дыстанцыі, пошукі сябе ў канфрантацыі зь іншымі. Польшча, у залежнасьці ад таго, зь якога боку на яе глядзець, можа быць Усходняй або Заходняй Эўропай.

М. Л.: Зь цягам часу ты пашырыў свае кола інтарэсаў культурай Усходу.

В. Т.: Гэта пачалося з маіх выездаў у Азію. Мая рэфлексія пра ролю галерэі фармавалася ў сувязі з паўсюдна дэкляраванай мультыкультурнасьцю Любліну й ягонай рольлю «брамы на Ўсход». «Усходнасьць» Любліну з таго часу, як я пачаў езьдзіць у Азію, стала мне муляць. Гэта мяне змусіла да рэфлексіі на тэму, чым ёсьць Усход. Для нас Усходам ёсьць Украіна, для мастакоў зь Віетнаму ці Кітаю Ўкраіна такі самы Захад, як Польшча ці Нямеччына. Мне думалася пра пашырэньне сфэры «ўсходнасьці». Можна назіраць уплывы ў розныя бакі. Мастакі з Усходу карыстаюцца формай, якая зьяўляецца адкрыцьцём Захаду. Адначасна здаўна эўрапейскія мастакі чэрпалі інсьпірацыі з Усходу, на розных плоскасьцях, ад філязофскай да фармальнай.

У пэўны момант я ўсьвядоміў, што існуе няшмат галерэяў, якія паказваюць мастацтва Азіі, мастацтва іншага паходжаньня, зь іншых крыніцаў, зь іншым культурным фонам. Я хачу ствараць праграму галерэі, якая б разьбівала эўрапейскую самаўпэўненасьць, эўропацэнтрычнасьць як вартасьць, найвышэйшую з магчымых. Паказ іншых каштоўнасьцяў, якія існуюць на іншым кантынэнце, здаецца мне ня толькі патрэбным, але і стваральным.

М. Л.: Ты прадугледжваеш сыстэматычную працу над гэтай праблемай, вызначэньне на гэтым шляху месца галерэі «Лябірынт» сярод іншых установаў?

В. Т: Натуральна, так, але ў гэты момант мне цікавейшае стварэньне фактаў, якія вызначаюць характар галерэі. Пазьней прыйдзе час азірнуцца, падсумаваць зробленае, акрэсьліць форму дзейнасьці галерэі больш дакладна — а можа, і рэвізаваць яе. Як я ўжо казаў, я стараюся ня толькі паказваць мастакоў з Усходу, але і сутыкаць іх з мастакамі Захаду. Гэта цікава з пункту гледжаньня праграмы галерэі — пошукі агульнага й адрознага. Гэта цікава й для мастакоў. Сярод выставаў, якія адбыліся да гэтага часу, можна пералічыць «Спробу размовы» Хэ Чэньджао (Кітай), выставы Эльжбэты Яблоньскай («AY-YA»), Інгмэй Дуані, кітайскай мастачкі, якая жыве ў Нямеччыне, Андры Вэшле, француженкі, што жыве ў Сынгапуры.

М. Л.: Якая формула, на тваю думку, найлепшая для галерэі «Лябірынт»?

В. Т.: Мяне цікавіць супрацоўніцтва з куратарамі. Дагэтуль бальшыня выставаў, якія адбываліся ў «Лябірынце», былі маімі прапановамі, але гэта павінна зьмяніцца й паволі зьмяняецца. Куратаркамі выставы «Аповесьці дзіўнага зьместу» з удзелам вельмі маладых польскіх мастакоў былі Марта Басоўска ды Іга Гасеўска. Магда Лінкоўска ініцыявала ўключэньне ў праграму галерэі фэстывалю «ТрансЭўропа» й падрыхтавала выставу Катажыны Хольды «Мадоны», а ўвосень робіць выставу «Тры ружы» з працамі Марыі Пініньскай-Бэрэсь, Маўрыцыя Гамуліцкага й Басі Баньды.

Мне важная мультытоеснасьць галерэі, каб яна не была замкнёная ў вузкіх межах. Важная непрадказальнасьць дзейнасьці. Галерэю я ўспрымаю як жывы арганізм. Я б не хацеў замыкацца ў адзіным, уласным, вымярэньні інтарэсаў, хаця часам бывае досыць цяжка выйсьці па-за яго.

Мадэль публічнай галерэі, якую я лічу аптымальнай, дапускае стварэньне праграмы рознымі асобамі. Я буду імкнуцца да таго, каб абмежаваць сваю ролю да сэлекцыянэра, які кампануе праграму з розных прапановаў.

М. Л.: Якія з формаў актыўнасьці галерэі, апрача выстаўнай дзейнасьці, важныя для цябе?

В. Т.: Вялікае значэньне маюць даклады й дыскусіі. Да гэтага часу ў галерэі «Лябірынт» адбылося шмат спатканьняў і выступаў у рамках прапанаванага Магдай Лінкоўскай цыклю «Розьніцы / Межы»: даклад Томка Кітлінськага на тэму цела ў філязофіі й мастацтве, выступ Пятра Цэлінськага, што тычыўся канфлікту цела й сучасных тэхналёгіяў, Пятра Пятроўскага на тэму функцыянаваньня крытычнага музэю або даклад Ганны Маркоўскай, прысьвечаны працэсу канструяваньня мужчынскай тоеснасьці й цялеснасьці. Цыкль гэты закранае праблемы, важныя ня толькі для тэарэтыкаў мастацтва, але і для ўсіх зацікаўленых у грамадзкіх дэбатах. Сама канцэпцыя «Межаў / Розьніцаў» добра ўпісваецца ў акрэсьленую праграмную візію галерэі. Выглядае на тое, што суарганізацыя фэстывалю «ТрансЭўропа» выявіла зацікаўленасьць галерэі «памежнымі» тэмамі: пытаньнямі выключэньня, талерантнасьці, свабоды мастацкага выказваньня.

Важнай часткай дзейнасьці галерэі зьяўляецца адукацыйная праграма для дзяцей. Бальшыню выставаў, якія мы арганізуем, суправаджаюць практычныя заняткі. Яны разнастайныя, палягаюць на сумесным дзеяньні, гэта ні ў якім выпадку ня лекцыі. У суботы й нядзелі мы арганізуем сямейныя заняткі.

Чарговым полем дзейнасьці галерэі зьяўляецца праграма мастацкіх рэзыдэнцыяў. У важнасьці гэтых праграмаў я пераканаўся сам. Найбольш я задаволены працяглымі выездамі з працай на месцы. Рэзыдэнцыйная праграма — гэта праграма руху насустрач мастакам, магчымасьць папрацаваць зводдаль ад месца жыхарства. Гэта дазваляе зірнуць на сваю творчасьць інакш, у кантэксьце новага атачэньня. Пры выпадку ў горадзе зьяўляюцца новыя людзі, якія праз мастацтва й дыялёг завязваюць кантакт з атачэньнем, спрабуюць тут прыжыцца. Мы стараемся стварыць найлепшыя ўмовы працы, хочам прывесьці ў горад тых Іншых. Мастакі, апрача таго, што працуюць над выставай, праводзяць сэмінары, сустракаюцца з публікай. Мы ствараем рамкі, яны іх запаўняюць сваёй дзейнасьцю.

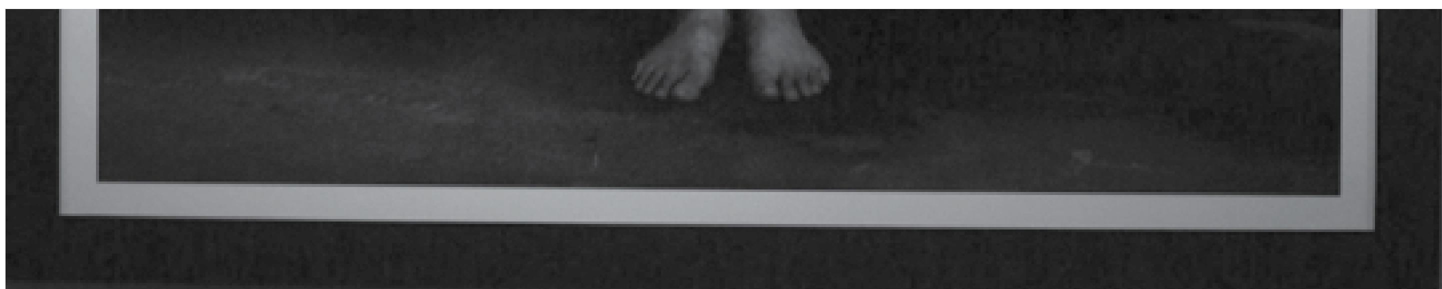
Рэзыдэнцыйная праграма толькі разьвіваецца, я б хацеў весьці яе ў кірунку мастацкіх дзеяньняў у публічнай прасторы, узбагачаць працамі, якія тычацца непасрэдна гораду. Пра гарадзкую прастору я думаю зь першага Фэстывалю мастацтва ў публічнай прасторы «Open City / Адкрыты горад», куратарам якога я быў у 2009-м. Я плянаваў гэты фэстываль як адкрыцьцё мастацтва на горад, і наадварот, гораду на мастацтва. Для мяне істотнае разьвіцьцё ідэі «open city», каб гэтае «open» не абмяжоўвалася пустой назвай адной сэнсацыйнай імпрэзы.

Менавіта так я разумею ідэю галерэі — як месца, што зьяўляецца выразным, чутным голасам мастацтва ў публічнай прасторы. Адкрытая Галерэя павінна фармаваць гэтую прастору, таксама й па-за сваёй сядзібай — у абшары гораду.

Вальдэмар Татарчук *скончыў Унівэрсытэт імя Марыі Кюры-Складоўскай у Любліне, атрымаў дыплём у майстэрні прафэсара Марыяна Стэльмасіка й ад'юнкта Мікалая Смачыньскага. Мастак, пэрформэр, заснавальнік і куратар Асяродка Мастацтва Пэрформансу (1999–2010), куратар праектаў у сфэры пэрформансу, дырэктар галерэі «Лябірынт» (з 2010).*

Galeria Otwarta

Z Waldemarem Tatarczukiem, artystą i dyrektorem Galerii Labirynt rozmawia Marcin Lachowski



He Chengyao, «99 іголак» фатаграфія, 2002, з выставы ў галерэі «Лябірынт» 2011. Фота: Дыяна Калчэўска
He Chengyao, 99 Igieł, 2002, z wystawy w Galerii Labirynt, 2011. fot. Diana Kołczewska

Marcin Lachowski: Jak wspominasz pierwsze spotkanie z Biurem Wystaw Artystycznych w Lublinie?

Waldemar Tatarczuk: Pierwszym moim spotkaniem z BWA była wystawa i akcja Logomotives – grupy zajmującej się poezją konkretną. Wówczas po raz pierwszy zobaczyłem performans na żywo i było to, jak uderzenie młotem. Wcześniej trochę czytałem o tego rodzaju sztuce, a tutaj pierwszy raz ją zobaczyłem. Przyjechałem do Lublina w 1985. BWA było wówczas galerią, w której tętniło życie. W 1986 roku odbyła się duża wystawa „Zapisy II", w której m.in. brali udział Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Gruppa, Jan Gryka. Pierwszy raz zobaczyłem „Secret performance" Mikołaja Smoczyńskiego. Poczułem się jak w środku tygla, w którym wrze sztuka. Te wydarzenia bez wątpienia ukształtowały moją wrażliwość i wpłynęły na późniejsze artystyczne wybory. Wpływ, jaki miał na mnie program Andrzeja Mroczka, był ogromny.

W tym czasie, wraz z Dariuszem Fodczukiem zaczęliśmy prowadzić galerię Kont, z jednej strony stojącą w opozycji do dużych państwowych galerii, o wystawianiu w których mogliśmy jedynie pomarzyć, a z drugiej idącą tropem BWA. To, że zaczęliśmy prezentować w Koncie performans wynikało z atmosfery życia artystycznego w Lublinie, którą tworzyło właśnie BWA. W latach 80. nowa sztuka określona była głównie przez postkonceptualizm i sztukę performans oraz różne odcienie neoawangardy. Galeria Kont była przede wszystkim laboratorium, miejscem pracy. Wokół niej zgromadziło się grono studentów Instytutu Wychowania Artystycznego (IWA). Wystawiali również artyści spoza IWA np. Krzysztof Sołowiej, Wojciech Ćwiertniewicz, Paweł Kwaśniewski, Ewa Zarzycka, Maciej Pisuk. Program był bardzo intensywny, wystawy trwały czasami tylko tydzień lub dwa. Chcieliśmy zrobić jak najwięcej

M.L. Czy debiuty w Koncie otwierały przed młodymi możliwość prezentacji w Biurze Wystaw Artystycznych?

W.T.: Wejście do BWA było niełatwe. Pamiętam, że jednym z niewielu studentów, którym to się udało był Jerzy Truszkowski. Ja swój pierwszy performans w BWA miałem w 1996 roku, cztery lata po zakończeniu studiów. Z grupy kolegów ze studiów wystawy w BWA mieliśmy tylko ja i Maria Fidor. W pewnym okresie wystawialiśmy tam dosyć regularnie, choć BWA było raczej hermetyczne. Andrzej Mroczek rzadko zapraszał młodych artystów, choć były mocne strzały: Mirosław Bałka, Marek Kijewski, Grupa Koło Klipsa, Gruppa, Włodzimierz Pawlak. Wcześniej, w latach 70., jeszcze w Galerii Labirynt, pokazywani byli młodzi artyści, którzy później ukształtowali artystyczne wybory Mroczka w BWA: Teresa Murak, Krzysztof Zarębski, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski. Program Mroczka ukształtował się właśnie w latach 70. i w takim kształcie był kontynuowany.

M.L. Od 1999 roku, przez niemalże dekadę, prowadziłeś Ośrodek Sztuki Performance (OSP). Jak wówczas wyglądały twoje kontakty z BWA Andrzeja Mroczka?

W.T.: Mroczek sprzyjał działalności Ośrodka, ale nie widział powodu do ściślejszej współpracy (pierwszym projektem zrealizowanym wspólnie, była wystawa retrospektywa Zbigniewa Warpechowskiego w 2009 roku). Pierwszy festiwal organizowany w 2000 roku przez OSP wraz z galerią Kont („Art Kontakt"), bazował na programie BWA. Zaprosiliśmy do udziału starsze pokolenie artystów, które poznaliśmy w BWA. Byli to m.in. Alastair MacLennan, Esther Ferrer, Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski. „Art Kontakt" miał dwie osie programowe – klasycy i młodzi artyści. Współpraca między Ośrodkiem Sztuki Performance i BWA zawiązała się po kilku latach. Andrzej Mroczek zaczął zapraszać artystów, których sprowadziłem do Lublina, takich jak Adina Bar-On czy Paul Panhuysen. Ośrodek znajdował się w pewnym sensie na obrzeżu pejzażu galeryjnego Lublina, miał za zadanie kontynuować tradycję tworzenia i prezentowania sztuki performans, która w tym czasie nie była już tak intensywnie obecna w BWA. Jego utworzenie wynikało z przeświadczenia, że brakuje podstawowej wiedzy dotyczącej tego obszaru twórczości, swoistej bazy danych, źródeł, które mogłyby pomóc opracować historię sztuki performans. Równie ważne, jak kolejne wydarzenia, było tworzenie archiwum sztuki performance, zabezpieczenie tego, co jest efemeryczne.

M.L.: Jak postrzegałeś swoją rolę, gdy obejmowałeś stanowisko dyrektora Biura Wystaw Artystycznych w 2010 roku, po śmierci Andrzeja Mroczka? Wkrótce zmieniłeś nazwę z BWA na Galerię Labirynt, w jaki sposób kształtuje się tożsamość tego miejsca?

W.T.: Widziałem swój program jako kontynuację linii Mroczka. Składając do konkursu dokument prezentujący moją koncepcję, odnosiłem się do tego, co robił Mroczek w latach 70. Pokazywał wtedy najciekawsze rzeczy, które działy się w sztuce polskiej: sztuka konceptualna, performans, sztuka wideo. Postanowiłem tę jego koncepcję inkarnować, obserwować, co dzieje się w sztuce obecnie, wybierać to, co moim zdaniem jest najwartościowsze. Z drugiej strony, odnosząc się do lat 70., chciałem kontynuować po części program Galerii Labirynt i BWA, czyli pokazywać aktualną twórczość takich artystów, jak Jan Świdzinski, Zbigniew Warpechowski, Józef Robakowski, Jarosław Kozłowski, Teresa Murak, Koji Kamoji, Natalia LL, Marek Konieczny...

Jednak w moim projekcie chciałem również dokonać pewnej korekty programu Mroczka, a właściwie rozszerzyć obszar zainteresowań Galerii. W 2006 roku zorganizowałem w Lublinie wystawę „Terytoria" i byłem kuratorem „Dni sztuki performance" w Kijowie. Był to ważny moment poznawania i budowania relacji z sąsiadami ze Wschodu oraz zwrócenia uwagi na granicę Unii Europejskiej. Wystawa „Terytoria" miała duży wpływ na proponowany przeze mnie program Galerii BWA. Wzięli w niej udział artyści z Ukrainy, Białorusi i Polski. Wśród nich: Oleg Kulik, Tiberiy Silvashi, R.E.P., Sergey Zhdanovich, Bergamot, Sergey Kozhemyakin, Mirosław Bałka, Leon Tarasewicz, Jerzy Bereś, Mirosław Maszlanko, Mikołaj Smoczyński. To był początek moich zainteresowań Wschodem i pierwsza próba prowadząca do spotkania artystów z dwóch stron granicy Schengen.

M.L.: Czy jedną z idei, którą się kierowałeś obejmując stanowisko dyrektora BWA była chęć wypełniania luki na artystycznej mapie Europy Środkowowschodniej?

W.T.: W polskich galeriach program wystaw zawsze był zorientowany na sztukę polską lub zachodnią. Wydawało mi się dziwne, że nie pokazujemy sztuki wschodnich sąsiadów. Myśląc o programie Galerii, uprzytomniłem sobie, że dla instytucji, znajdującej się na wschodzie Polski, jest to podstawowy klucz. Chciałem, żeby była ona miejscem spotkania artystów ze Wschodu i z Zachodu. Interesuje mnie konfrontowanie postaw, inicjowanie dialogu. Z jednej strony interesuje mnie pokazywanie różnic, ale z drugiej wystawy mogą pokazywać to, co łączy odmienne kultury. Ważny jest obszar negocjacji – wspólnoty, która jest zróżnicowana. Tak samo ciekawe jest patrzenie na siebie z dystansu, odnajdywanie się w konfrontacji z innymi. Polska, w zależności od tego, z której strony się na nią spojrzy, może być zarówno Europą Wschodnią jak i Zachodnią.

M.L.: Z czasem poszerzyłeś krąg swoich zainteresowań kulturą Wschodu.

Yingmei Duan, прэзэнтацыя Yingmei Duan у галерэі «Лябірынт» 2011. Фота: Дыяна Калчэўска
Yingmei Duan, Travelling, 2011, prezentacja w Galerii Labirynt, 2011. fot.Diana Kołczewska

W.T.: Zaczęło się od moich artystycznych wyjazdów do Azji. Moja refleksja o roli Galerii kształtowała się w odniesieniu do powszechnie deklarowanej wielokulturowości Lublina i jego roli „bramy na Wschód". Wschodniość Lublina od czasu, kiedy zacząłem jeździć do Azji, zaczęła mi zgrzytać. Zmusiło mnie to do zastanowienia się, jak zredefiniować ten Wschód. Dla nas Wchodem jest Ukraina, dla artystów z Wietnamu czy Chin ta Ukraina jest takim samym Zachodem, jak Polska czy Niemcy. Chodziło mi o rozszerzenie obszaru „wschodniości". Można obserwować wpływy w obie strony. Artyści ze Wschodu posługują się formą, która jest odkryciem Zachodu. Jednocześnie od dawna artyści europejscy czerpali inspiracje ze Wschodu, na różnych płaszczyznach, od filozoficznej po formalną.

W pewnym momencie uświadomiłem sobie, że niewiele jest galerii, które pokazują sztukę z Azji, sztukę o innej genezie, źródłach, tle kulturowym. Chcę tworzyć program Galerii, który rozbija europejską pewność siebie, europocentryczność, jako wartość najwyższą z możliwych. Pokazywanie odmiennych wartości, obecnych na innym kontynencie, wydaje mi się nie tylko potrzebne, ale i inspirujące.

M.L.: Czy zakładasz systematyczne opracowywanie tego problemu, definiowanie także na tej drodze miejsca Galerii Labirynt wśród innych instytucji?

W.T: Oczywiście, że tak, ale w tej chwili bardziej interesujące jest dla mnie tworzenie faktów, które stanowią program galerii. Później przyjdzie moment na to, żeby spojrzeć wstecz, podsumować to, co się wydarzyło, określić bardziej dokładnie kształt działalności Galerii – może go zrewidować. Jak już mówiłem, staram się nie tylko pokazywać artystów ze Wschodu, ale także konfrontować ich z artystami z Zachodu. To jest ciekawe z punktu widzenia programu Galerii, szukanie tego, co jest wspólne i odmienne. To jest również interesujące dla artystów. Wśród wystaw, które odbyły się do tej pory można wymienić „Próbę rozmowy" He Chengyao (Chiny) i Elżbiety Jabłońskiej, czy „AY-YA" chińskiej artystki, mieszkającej w Niemczech Yingmei Duan i Francuzki mieszkającej w Singapurze Andree Weschler.

M.L.: Jaka formuła, w twoim przekonaniu, jest najlepsza dla prowadzenia galerii, Galerii Labirynt?

W.T.: Interesuje mnie współpraca z wieloma kuratorami. Dotychczas większość wystaw, które odbyły się w Labiryncie, były moimi propozycjami, ale to ma się zmienić i już powoli się zmienia. Kuratorkami wystawy „Opowieści dziwnej treści" z udziałem bardzo młodych polskich artystów były Marta Bosowska i Iga Gosiewska. Magda Linkowska zainicjowała włączenie do programu Galerii festiwalu „Transeuropa" i przygotowała wystawę Katarzyny Hołdy „Madonny", a jesienią zrealizuje wystawę „Trzy róże" z pracami Marii Pinińskiej-Bereś, Maurycego Gomulickiego i Basi Bańdy.

Zależy mi na multitożsamości Galerii, na tym, by nie była zamknięta w wąskich ramach. Zależy mi na nieprzewidywalności działań. Galerię postrzegam jako żywy organizm. Nie chciałbym zamykać jej w jednym, własnym wymiarze zainteresowań, chociaż czasami bywa to dosyć trudne.

Model publicznej galerii, jaki uważam za optymalny, powinien dopuszczać kształtowanie programu przez różne osoby. Będę dążył do tego, żeby ograniczyć się do roli selekcjonera, komponującego program z rożnych propozycji.



M.L.: Które z form aktywności Galerii, poza działalnością wystawową, są dla Ciebie ważne?

W.T.: Duże znaczenie mają wykłady, dyskusje. Dotychczas w Galerii Labirynt odbyło się wiele spotkań i wykładów w ramach zaproponowanego przez Magdę Linkowską cyklu „Różnice/Granice": wykład Tomka Kitlinskiego na temat ciała w filozofii i sztuce, Piotra Celińskiego, dotyczący spotkania ciała i nowoczesnych technologii, wykład Piotra Piotrowskiego na temat funkcji muzeum krytycznego czy wykład Anny Markowskiej poświęcony procesowi konstruowania męskiej tożsamości i cielesności. Cykl ten porusza problemy ważne nie tylko dla teoretyków sztuki, ale dla wszystkich zainteresowanych udziałem w debacie społecznej. Sama koncepcja „Granic/Różnic" dobrze wpisuje się w zakreśloną wizję programową Galerii. Podobnie współorganizowany przez nas Festiwal „Transeuropa" ujawnił zainteresowania Galerii tematami „granicznymi": zagadnieniem wykluczenia, tolerancji, wolności wypowiedzi artystycznej.

Ważną częścią programu Galerii jest program edukacyjny dla dzieciaków. Większości wystaw, które organizujemy, towarzyszą warsztaty. Są one różnorodne, polegają na współdziałaniu, interakcji, w żadnym wypadku nie są to lekcje. W soboty i niedziele organizujemy zajęcia rodzinne.

Kolejnym ważnym polem aktywności Galerii jest program rezydencji artystycznych. O wadze tego programu przekonuje mnie własne doświadczenie. Wyjazdy, z których byłem najbardziej zadowolony to przede wszystkim te dłuższe, podczas których realizowałem prace na miejscu. Program rezydencyjny jest wyjściem naprzeciw potrzeb artystów, umożliwieniem pracy z dala od miejsca zamieszkania. Pozwala to inaczej spojrzeć na własną twórczość, w kontekście nowego otoczenia. Przy okazji w mieście pojawiają się nowe osoby, które poprzez sztukę i dialog nawiązują kontakt z otoczeniem, próbują się zadomowić. Staramy się stworzyć jak najlepsze warunki pracy, chcemy wprowadzać do miasta tych Innych. Artyści oprócz tego, że pracują nad wystawą, realizują warsztaty, spotykają się z publicznością. My stwarzamy ramy, zaś oni wypełniają je w różny sposób swoją aktywnością.

Program rezydencyjny dopiero się rozwija, chciałbym go prowadzić w kierunku działań artystycznych w przestrzeni publicznej, wzbogacać o prace, które bezpośrednio odnoszą się do miasta. O przestrzeni miejskiej myślę od pierwszej edycji Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej „Open City/Otwarte Miasto" , którego w 2009 roku byłem kuratorem. Planowałem ten festiwal, jako otwarcie sztuki na miasto i na odwrót, sztuki na miasto. Dla mnie istotne jest rozwinięcie idei „open city", żeby to „open" nie ograniczało się do pustej nazwy jednego spektakularnego wydarzenia.

Tak właśnie rozumiem ideę galerii, jako miejsca będącego wyraźnym, znaczącym głosem sztuki w przestrzeni publicznej. Jako Galeria Otwarta powinna także tę przestrzeń kształtować, również poza własną siedzibą – w obszarze miasta.

Waldemar Tatarczuk – *ukończył Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, dyplom w pracowni prof. Mariana Stelmasika i adiunkta Mikołaja Smoczyńskiego. Artysta performance, założyciel i kurator Ośrodka Sztuki Performance (1999–2010), kurator projektów z obszaru performance, dyrektor Galerii Labirynt (od 2010).*

1. **Лукаш Главацкі**, «Бяз назвы» 2008. Фота: Дыяна Калчэўска.
2. **Лукаш Главацкі**, кадар з выставы «Узбуджаныя вобразы», Галерэя «Конт» 2009. Фота: Збігнеў Собчук.
3. **Лукаш Главацкі**, „Без назвы", 2007. Фота - Дыяна Калчэўска.

1. **Łukasz Głowacki**, „Bez tytułu", 2007. fot. Diana Kołczewska
2. **Łukasz Głowacki**, kadr z wystawy „Obrazy wzbudzone", Galeria KONT, 2009. fot. Zbigniew Sobczuk.
3. **Łukasz Głowacki**, „Bez tytułu", 2008. fot. Diana Kołczewska.





Łukasz Głowacki



1.,2. **Марыюш Таркавян**, Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
3. **Марыюш Таркавян** «Гісторыя мастацтва і цывілізацыі», «Белая галерэя», Люблін, 2009

1-2. **Mariusz Tarkawian**, Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011
3. **Mariusz Tarkawian** „Historia sztuki i cywilizacji", Galeria Biała, Lublin, 2009



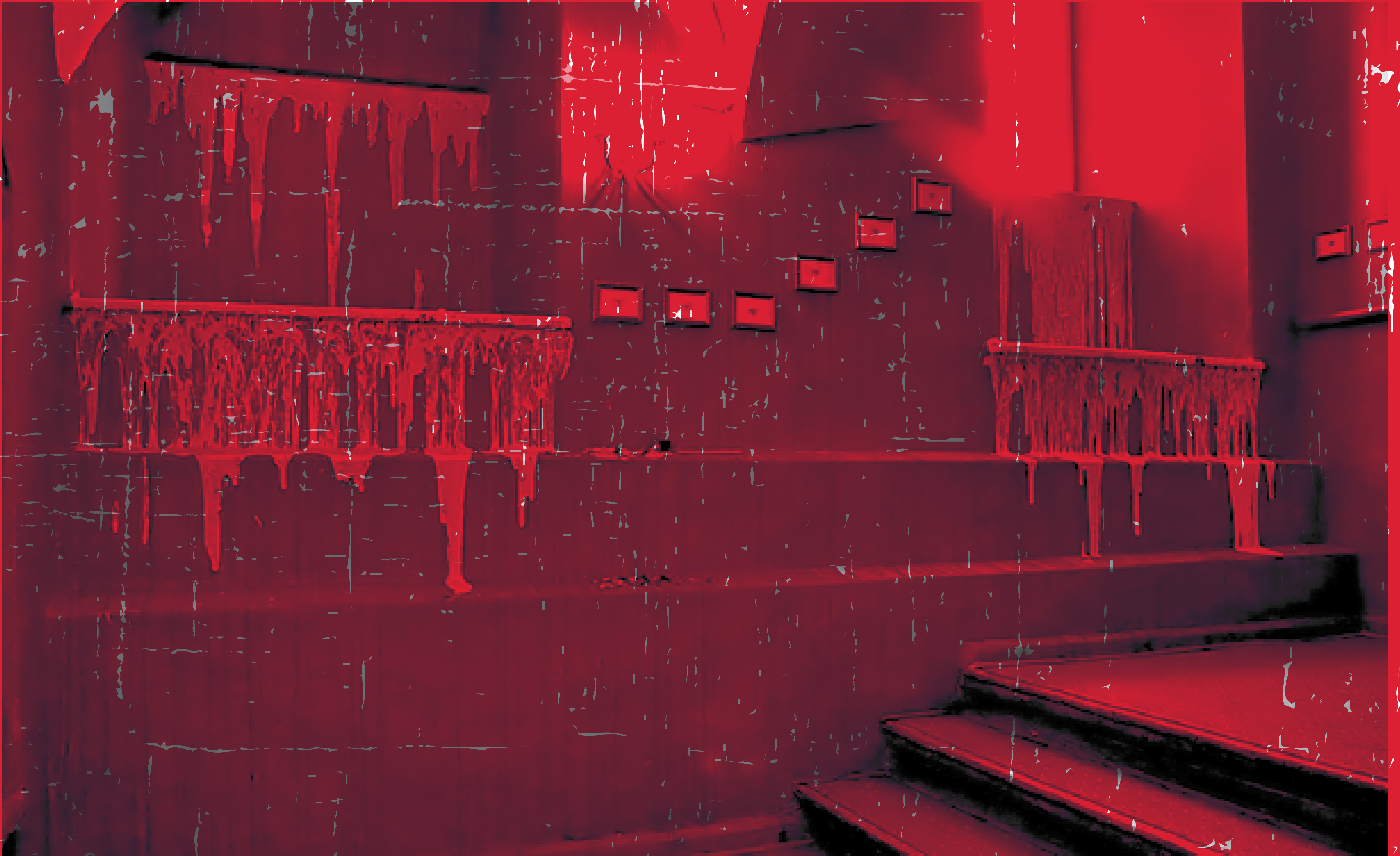


Mariusz Tarkawian



Калі мы вызначалі прынцыпы дзейнасьці «Белай галерэі», то падкрэсьлівалі, што будзем паказваць мастацтва маладых, і дасюль гэта не зьмянілася. Я часам думаю, што гэта непаразуменьне: мы працуем ужо 26 гадоў, і пакуль не зьявіліся маладзёны, якія б павывозілі нас на тачках.

Перагібы ў бок магчымасьці



Аб маладым люблінскім мастацтве з Ганнай Наўрот і Янам Грыкам, кураратамі «Белай галерэі», гутарыць Марта Рычкоўска

З 1985 году незалежная аўтарская «Белая галерэя», якой кіруюць Ганна Наўрот і Ян Грыка, служыць аранжарэяй для маладога люблінскага мастацтва. Тут выстаўляліся дэбютанты, студэнты факультэту мастацтваў Унівэрсытэту Марыі Кюры-Складоўскай (WA UMCS), якія часта вяртаюцца ў «Белую» пасьля першых посьпехаў, дзякуючы чаму можна сачыць за разьвіцьцём іхнай мастацкай кар'еры.

Мастакі Ганна Наўрот і Ян Грыка шмат гадоў сумленна працавалі, каб сфармаваць у Любліне мастацкае асяродзьдзе. Яны апекаваліся маладымі талентамі, ствараючы ім атмасфэру й умовы для працы. У гэтым сэнсе важныя праекты галерэі, скіраваныя на прасоўваньне маладога мастацтва. Малады Форум мастацтва (MFS), створаны ў 1996 годзе, — гэта ініцыятыва «Белай галерэі», мэтай якой было стварэньне ўмоваў для разьвіцьця мастакоўпачаткоўцаў. Галерэя арганізавала сэмінары, якія далі студэнтам магчымасьць атрымаць тэарэтычны, крытычны й плястычны досьвед, што быў бы імпульсам да далейшых дзеяньняў. Маладыя творцы пачалі пасьпяхова дэманстраваць свае даробкі — ня толь-

Ян Грыка, «Гісторыя часьцінак – час страчаны, час знойдзены», «Белая галерэя», Люблін, 2008
Jan Gryka, „Historia drobin – czas utracony, czas odzyskany", Galeria Biała, Lublin, 2008

кі на пrасторах «Белай галерэі», — выходзячы за традыцыйнае разуменьне майстэрні. Экспэрымэнты з мэдыямі й прасторай запаўнялі прабелы ў дыдактычнай праграме люблінскай вучэльні й адначасна былі для студэнтаў крокамі ў сьвет мастацтва. У межах Маладога Форуму мастацтва былі ініцыяваныя фэстываль «Інтэрмэдыяльныя мастацкія здарэньні», «Загнутыя малюнкі», «Факультатыўныя перагібы ў бок магчымасьці расплюшчваньня вачэй на навакольле, сьвятло, натуру й мэдытацыю мастацтва» (1999) — гэта быў супольны праект MFS і працоўнай Гасьцёўні мастацтва Лявона Тарасэвіча. Досьвед, вынесены з MFS, дазволіў многім мастакам распачаць самастойныя пошукі ў сфэры візуальнага мастацтва й выйсьці на агульнапольскую сцэну. Мастакі, зьвязаныя зь «Белай галерэяй», у тым ліку Магда Біч, Эліза Гейлі, Віёла Главацка, Паўліна Кара, Катажына Казыра, Катажына Ліс, Алена Мазуркевіч, Робэрт Кусьміроўскі, Міхал Стахыра, Каміл Станьчак, Марыюш Таркавян, працягнулі сваю дзейнасьць па-за лякальным асяродкам. Некаторыя зь іх дагэтуль пасьпяхова выступаюць на агульнапольскай мастацкай сцэне. У 2007 годзе «Белая галерэя» арганізавала выставу й сэсію на тэму нетрадыцыйных мэтадаў мастацкай адукацыі «Трансгрэсія ўяўленьня». У ёй узялі ўдзел выкладчыкі з розных унівэрсытэцкіх цэнтраў з усёй Польшчы. Надзвычай разнастайная выстава была падсумаваньнем 10-годзьдзя Маладога Форуму мастацтва. Мастакі, якія паходзяць з MFS і зь «Белай галерэі», бралі, між іншым, удзел у «Сымпозіюме маладых» у Ароньску (Дарыюш Фодчук, Анджэй Цьвікля, Лешэк Гетман, Дарыюш Каціньскі), у «Супэрмаркеце мастацтва» (Катажына Казыра, Катажына Ліс, Робэрт Кусьміроўскі, Эліза Гейлі, Паўліна Кара), у «novart.pl» (Робэрт Кусьміроўскі, Эліза Гейлі, Аліцыя Лукасяк, Дарыюш Каціньскі), у «Польскім мастацтве XXI стагодзьдзя» (Міхал Стахыра, Каміл Станьчак).

Марта Рычкоўска: «Белая галерэя» адпачатку ставіла акцэнт на разьвіцьці маладога мастацтва, прасоўвала яго на розных паказах і прэзэнтацыях. Як выглядалі першыя крокі вашай дзейнасьці й як вы яе ацэньваеце зь сёньняшняй пэрспэктывы?

Ганна Наўрот: Калі галерэя паўставала ў 1985 годзе, актыўна працавала Люблінская галерэя BWA, якой кіраваў Анджэй Мрочак. У той час я сфармулявала прынцыпы галерэі, адзначыўшы, што гэта павінна быць месца для маладых мастакоў, бо мы самі былі маладыя. Зь цягам часу мы рабіліся ўсё старэйшыя, а мастакі — усё маладзейшыя. Маладая энэргія й пошукі сваёй тоеснасьці люблінскімі мастакамі былі падставай працы галерэі. Нам да сёньняшняга дня ўдаецца ўтрымаць повязь з маладымі мастакамі праз MFS, які афіцыйна пачаў дзейнічаць у 1996 годзе. Я часам думаю, што гэта непаразуменьне: мы працуем ужо 26 гадоў, і дасюль не зьявіліся маладзёны, якія б павывозілі нас на тачках.

Ян Грыка: На нашую думку, цяпер у Любліне маглі б паўстаць некалькі галерэй — незалежных, прыдуманых кімсьці зусім наноў, у тым ліку адна павінна быць маладая, незалежная й камэрцыйная (такія галерэі растуць у Варшаве як грыбы). У нас цяпер такая сытуацыя, што нашых мастакоў, такіх як Кусьміроўскі, Таркавян, «абслугоўваюць» варшаўскія галерэі. Нягледзячы на тое, што прынцыпы стварэньня галерэі й мэханізмы прасоўваньня мастакоў відочныя, новыя галерэі не ўзьнікаюць. Зьяўляецца пытаньне: «Чаму?» Трэба шукаць вырашэньні, трэба быць актыўным, у Любліне гэтая задача вельмі складаная.

М. Р.: «Белая галерэя» ў апошнія дзесяцігодзьдзі выдатна давала сабе рады, нягледзячы на культурную палітыку. Мастакі, зь якімі вы працуеце, распазнавальныя й асацыююцца зь «Белай».

Г. Н.: Мы маем выстаўную прапанову, якая абапіраецца на творцаў, што ўвасабляюць мастацкую рэпрэзэнтацыю галерэі. Гэтую прапанову мы гатовыя падаць у любую хвіліну (апошнія прыклады — выстава ў львоўскай галерэі «Дзыга» ў 2010 годзе або сёлета ў Бельскай галерэі BWA).

Задачай галерэі было стварэньне асяродзьдзя, у тым ліку й з дапамогай дэбютаў, якія былі альтэрнатывай для мастакоў, што прыяжджалі з Польшчы й замежжа. Варта прыгадаць, што ў 1988 годзе ў нас адбывалася адна выстава ў тыдзень, то бок больш за 20 экспазыцыяў маладых мастакоў зь Любліну цягам году. Сёньня ні мы, ні яны ўжо не маладыя, але гэтыя пошукі маладых-здольных мы не спынялі. Посьпех гэтых маладых робіцца асабліва відочны, калі яны вяртаюцца ў «Белую» з уласным даробкам, што трапіў на старонкі гісторыі эўрапейскага мастацтва.

З нагоды 10-годзьдзя Маладога Форуму мастацтва мы арганізавалі юбілейную выставу й сэсію пад назвай «Трансгрэсія ўяўленьня». На жаль, шматлікія аўтары, згаданыя ў каталёгу, некалі мелі вельмі цікавыя прапановы, а цяпер ня ўдзельнічаюць у мастацкім працэсе. Факт зьяўленьня ў «Белай» — гэта яшчэ не гарантыя посьпеху.

Я. Г.: Тут праяўляецца праблема Любліну, які не стварыў ніводнай сыстэмы заахвочваньня, каб маладыя мастакі хацелі разьвівацца тут. Надзеі ўзбудзіў мастацкі сквот Робэрта Кусьміроўскага. «Towot Squat» быў пэўнага кшталту атэльле й галерэяй маладых творцаў, але займаў частку Майстэрняў культуры, і гэта было месца зь вялікім патэнцыялам. Некаторы час там працавалі 20 чалавек. Бракуе ў горадзе стыпэндыяльных і рэзыдэнцыйных праграмаў.

М. Р.: MFS меў вялікае значэньне для мастакоў, якія рабілі першыя крокі па-за мастацкай вучэльняй. Як гэтая праграма разьвілася?

Я. Г.: Пачатковым пунктам было скліканьне чагосьці ў выглядзе форуму мастацтва па-за акадэмічна-ўнівэрсытэцкай схемай. MFS — гэта экспэрымэнт, які вядзе да таго, каб у працэсе канструяваньня сваіх праектаў студэнты маглі акрэсьліць або ўдакладніць уласную візуальную мову. Створана шмат незвычайных праектаў, а таксама паказаў у галерэі й у гарадзкой прасторы. Цяпер праводзіцца больш індывідуальных прэзэнтацыяў, што абумоўлена характарам месца, якое займае MFS.

Г. Н.: Важна разнастаіць профіль галерэі. Ідэя паказаў маладых мастакоў вынікае менавіта з такога намеру. Калі мы вызначалі прынцыпы дзейнасьці «Белай галерэі», мы падкрэсьлівалі, што будзем паказваць мастацтва маладых, і дагэтуль нічога не зьмянілася. Галерэі, якія ўзьнікаюць цяпер, павінны мець выразна сфармуляваныя іншыя стратэгіі дасьледаваньня мастацкага абшару, бо толькі тады, праз артыкуляцыю адрозьненьняў, будуць магчымыя канфрантацыя й сутыкненьне розных мастацкіх каштоўнасьцяў і пазыцыяў.

М. Р.: Як пачалося супрацоўніцтва з адным з самых важных мастакоў галерэі — Робэртам Кусьміроўскім?

Г. Н.: Робэрт зрабіў у межах MFS праект вагону й пачакальні. Яму было важна пазычыць аўтэнтычныя аб'екты з Музэю вузкакалейкі ў Карчмінках. Выстава выклікала вялікія эмоцыі, гледачы думалі, што гэта сапраўдны вагон, дзівіліся, як ён туды ўехаў. Гэта вельмі прыцягвала й шакавала.

Я. Г.: Памятаю, як я пазнаёміўся з Робэртам перад ягонымі ўступнымі іспытамі. Ён паказаў мне малюнкі, якія па тэхніцы былі досыць слабыя. Ён здаў на завочнае, ня маючы амаль ніякай падрыхтоўкі, але ўжо праз год перайшоў на дзённае аддзяленьне. На другім курсе зладзіў на факультэце супольны праект з Элізай Гейлі ў межах «Інтэрмэдыяльных мастацкіх здарэньняў» (фэстываль для студэнтаў, арганізаваны Янам Грыкам. — Заўв. аўт.). Калі ён зноў прынёс мне на прагляд свае малюнкі, я ня ведаў, што зь імі рабіць. Яны мелі вельмі высокі акадэмічны ўзровень. Мы шукалі альтэрнатывы, у які бок гэта можна было б скіраваць. Спыніліся на тым, што ён зробіць студэнцкі білет, павялічаны ў 100 разоў. На шчасьце, гэтага ён не зрабіў, а на залік прынёс дакумэнты — ідэальныя копіі. Яны былі паказаныя на выставе «Загнутыя малюнкі». Робэрт вельмі хутка разьвіваўся, пасьля мікраскапічнай сэрыі ўжо на чацьвёртым годзе навучаньня зьявілася ідэя капіяваньня вагонаў у маштабе 1:1.

М. Р.: Ці бывала такая сытуацыя на прэзэнтацыі мастака, што вы адразу адчувалі ягоны вялізны патэнцыял?

Г. Н.: Мы ніколі ня ўпэўненыя ў тым, што будзе. Але ў Яна вялікая інтуіцыя ў выбары мастакоў.

Я. Г.: Вядома, што часьцей бываюць промахі, чым пападаньні. Цудоўна, што ў нас ёсьць такія мастакі, як Кусьміроўскі й Таркавян. Таркавян зьявіўся на выставе «Новая Белая» ў якасьці валянтэра, быў ён тады студэнтам першага курсу факультэту мастацтваў UMCS.

Г. Н.: Усё псаваў. Урэшце пачаў маляваць, ды так, што ягоныя творы пад назвай «Падазроныя малюнкі» з камэнтарамі ўвайшлі ў выставу й каталёг.

Я. Г.: Як мастак ён у нейкім сэнсе фэномэн. Некалі падобным чынам маляваў Лявон Тарасэвіч. Марыюш Таркавян — гэта вельмі дысцыплінаваны мастак, які хвіліны ня можа пасядзець без маляваньня. У малюнках Таркавяна ёсьць нешта першаснае,

чаму немагчыма навучыць, можна гэта толькі канцэптуалізаваць. Потым Таркавян зьяўляўся на выставах у «Белай» у якасьці незвычайнага дакумэнталіста. Мы выслалі ягоныя эскізы ў галерэю «Праграма» пасьля сустрэчы з нагоды ArtCube. Пазьней у яго была выстава ў Цэнтры сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак» у Варшаве. Тады галерэя «Праграма» прыгадала, што ў яе ёсьць малюнкі Таркавяна, і прапанавала яму дамову, ужо камэрцыйную. Гэтая схема ідэнтычная для кожнага выпадку. Усе асяродкі па-за Варшавай ня маюць прабіўной сілы, праход праз варшаўскія інстытуцыі зьяўляецца нібыта ініцыяцыяй у сьвет мастацтва. Так гэта, на жаль, працуе й сёньня.

Г. Н.: Нават такія мастакі, як Кусьміроўскі, не адразу дамагліся апляДысмэнтаў мастацкага сьвету. Калі куратары выставы «novart.pl» езьдзілі па Польшчы й зьбіралі мастакоў для агляднай прэзэнтацыі, Кусьміроўскі іх зусім не зацікавіў. На той выставе ён зьявіўся дзякуючы рашэньню генэральнай куратаркі — Ганкі Ўрублеўскай.

Я. Г.: Важным было й тое, што Робэрт браў удзел у студэнцкім абмене ў Рэнэ ў Францыі. У Варшаве зьявілася пагалоска, што Кусьміроўскі паехаў на мастацкую стыпэндыю ў Францыю, і амаль адразу ж зрэагавала Фундацыя галерэі «Foksal» (FGF). Кусьміроўскі, ужо пад апекай FGF, зьдзейсьніў роварную паездку на калектыўную выставу «Kulturelle Territorien 04 / Introducing Sites 02», у якой браў удзел, саму роварную вандроўку зрабіўшы мастацкім праектам, і тады зазванілі тэлефоны з усёй Польшчы, ад Беластоку па Зялёну Гуру.

М. Р.: Хто вашае апошняе адкрыцьцё?

Я. Г.: Нашае апошняе надзвычайнае здарэньне — гэта Конрад Мацяевіч, які робіць каляжы з газэтаў 1970–1980-х гадоў. У межах MFS ён меў выставу. Да гэтага часу ўжо кваліфікаваны на Трыенале маладых уАроньску й на «Бельскую восень». Зьявіліся й прапановы пэрсанальнай выставы, ужо з Варшавы. Робэрт Кусьміроўскі прапанаваў яму ўдзел у «No Budget Show 3». У 2004 годзе Мацяевіч скончыў аддзяленьне графікі на мастацкім факультэце UMCS. У той жа час пераехаў у Варшаву, дзе працаваў у якасьці кампутарнага графіка. Ён стварае змрочныя каляжы, дастаткова траўматычныя па ўспрыманьні, трывожна сюррэалістычныя і — што цікава — у часы, калі ўсе выкарыстоўваюць фоташоп, ён гуляецца з выцінанкамі са старых газэтаў. Ягоны выпадак досыць унікальны. Звычайна бывае так, што хтосьці актывізуецца падчас навучаньня, робіць выставы й паволі пачынае функцыянаваць у мастацкім працэсе. А тут цалкам наадварот.

Яшчэ адна мастачка, Паўліна Садоўска, якая тры гады таму скончыла мастацкі факультэт UMCS, сёлета была абраная на конкурс Гепэрта ва Ўроцлаве й на Трыенале маладых у Ароньску.

М. Р.: Ці часта бывала так, што мастакі, якія ў вас зьяўляліся, вельмі хутка выбіваліся ўжо цалкам самастойна?

Я. Г.: Ня ўсе. Трэба выстаўляць вельмі шмат, і звычайна пры гэтым больш сьлёз, чым посьпеху. З майго досьведу вынікае, што пераважная бальшыня здольных людзей не займаецца мастацтвам.

М. Р.: Ці запрашаеце вы ў галерэю маладых творцаў ня зь Любліну?

Г. Н.: У наступным годзе мы хочам зрабіць два такія праекты з удзелам маладых мастакоў. Запрашаем творцаў зь іншых цэнтраў, яны прыяжджаюць, бо ведаюць, што ў Любліне ёсьць цікавы асяродак маладых мастакоў.

М. Р.: Як маладое люблінскае мастацтва ўзаемадзейнічае ў больш шырокім абшары, зь іншымі асяродзьдзямі ў Польшчы?

Г. Н.: Вельмі вартаснай праграмай, калі весьці гаворку пра мастацтва маладых, была супраца зь Лявонам Тарасэвічам. Мы пастанавілі сканфрантаваць між сабой 5 студэнтаў з Мастацкай гасьцёўні Акадэміі мастацтва ў Варшаве, у якой працаваў Тарасэвіч, і 5 студэнтаў з Маладога Форуму мастацтва пры «Белай галерэі». Плёнам таго спатканьня былі цікавыя, разнастайныя выставы. Назва цыклю «Факультатыўныя перагібы ў бок магчымасьці расплюшчваньня вачэй на навакольле, сьвятло, натуру й мэдытацыю мастацтва» — гэта пацешная гісторыя. Мы хацелі пазьбегнуць банальнай назвы ў стылі «Дэбюты» або «Маладое мастацтва». Назва паўстала зь ліста дэкана мастацкага факультэту, які замаўляў Яну Грыку арганізацыю выставаў на факультэце, і была кампіляцыяй ужытых у лісьце акрэсьленьняў, якія мы палічылі вельмі «плястычнымі» ў перакaзе.

М. Р.: Мне здаецца надзвычайна важным і каштоўным асабіста для мастакоў, зь якімі вы працуеце, той факт, што вы нястомна дбаеце пра ўзаемадачыненьні, апякуецеся імі, паказваеце іх на калектыўных выставах па ўсёй Польшчы. Можа, таму кузьня «Белай» такая актыўная, такая стабільная. Ці можаце вы распавесьці пра апошнюю аглядную прэзэнтацыю «Белая над белай»?

Г. Н.: У сярэдзіне сьнежня летась мы атрымалі ад Агаты Смальцэж прапанову зрабіць у варшаўскай галерэі BWA выставу, якая мелася распачацца ў лютым. Прастора гэтай галерэі вялізная й падзеленая на два паверхі. Выстава была зробленая, мы запоўнілі ўсю прастору творамі пераважна люблінскіх мастакоў, зь якімі стала супрацоўнічаем. Мы паказалі там скульптуры Кшыштафа Салавея, выдрукі росьпісу Зэнка, насьценны росьпіс Томка Беляка, які праславіўся чорна-белымі налепкамі. Выставілі таксама працы Каміла Станьчака, Цэзарыя Клімашэўскага, Элізы Галей, Ірэны Наўрот. Фэномэнам быў Марыюш Таркавян, які выканаў на 8-мэтровай сьцяне агляд «20 гадоў польскага мастацтва». Мы надрукавалі праводнік па выставе з усімі працамі, якія там экспанаваліся. Таксама аранжавалі пад'езд і кавярню. Праз два тыдні мы паехалі ў Швэцыю на Кірмаш мастацтва, які тэматычна ўтычыўся незалежнага мастацтва й галерэяў, якімі кіруюць мастакі (таму ў ранейшых выданьнях зьяўляюцца галерэі «Ўсходняя», «Кватэра 30», «Інстытут Выспа»). З намі паехала Данута Куцяк з новым фотацыклем «Happy Birthday» і Марыюш Таркавян, які перамаляваў працы з усіх боксаў. Гэты ягоны праект праз тыдзень дэманстраваўся ў Варшаве у межах зборнай выставы малюнка, якую арганізаваў Стах Шаблоўскі ў Акадэміі мастацтва.

М. Р.: Як жа вымераць вынікі вашай дзейнасьці, скіраванай на падтрымку маладых люблінскіх мастакоў?

Г. Н.: Ужо 15 гадоў, як Люблін перасталі абмінаць у Польшчы, калі гаворка заходзіць пра маладых мастакоў. Люблінскія мастакі бяруць удзел ува ўсіх агульнапольскіх прэзэнтацыях. Ян выступае экспэртам у трох конкурсах: Гепэрта ва Ўроцлаве, Трыенале маладых у Ароньску й «Бельскай восені» ў Бельску-Белай. Мы рэалізоўвалі цыкль «Сустрэчы ў Белай» у 1988 годзе, прэзэнтацыі майстэрні Дабраслава Багіньскага ў 1980–1990-х. Ажыцьцявілі гадавы цыкль выставаў маладых мастакоў «Белы кляс», выставу «Постакадэмія» ў Кіеўскім Цэнтры мастацтва й шэраг іншых выставаў і прэзэнтацыяў у Польшчы. Гэтыя факты ўплываюць на тое, што мастацтва, якое ствараецца ў Любліне, робіцца заўважным. Важна тое, што выставы, дэманстраваныя ў люблінскіх галерэях і музэях, складаюцца ў досыць цікавую цэласьць, нейкім чынам узаемадапаўняюцца, не функцыянуюць па сеткавых прынцыпах, не базуюцца на абмене творамі мастацтва, але ствараюць уласную тоеснасьць.

М. Р.: «Галерэя — гэта месца, людзі, атмасфэра й чыясьці рашучасьць ці нават упартасьць», — як напісаў некалі Гжэгаж Дзямскі пра «Белую». Характэрна, што, дзе б ні месьцілася «Белая» — у будынку былога кляштару ці ў доме на Нарутовіча, — яна эмануе асаблівай энэргіяй, стварае спэцыфічную, амаль хатнюю атмасфэру.

Я. Г.: Каб асвоіць прастору, у якой знаходзіцца цяпер галерэя, мы ініцыявалі праект «Падворак мастацтва», які паўстаў, каб насыціць гэтае месца мастацтвам. Там зьяўляюцца новыя формы: тэксты Ядвігі Савіцкай на ружовым банэры ўздоўж гаўбцоў, графіці ў браме, якая вядзе на падворак, намаляваныя на сьценах Міхалам Стахырам чалавечкі, што скачуць, сьценны росьпіс групы «Рэчыва», банэр з гісторыяй «Белай», карусэль Яраслава Казяры, аб'екты Каміла Станьчака й інш. Мы й да рэалізацыі «Падворку мастацтва» спрабавалі рознымі спосабамі ствараць разнастайныя праекты ў гарадзкой прасторы. Мы ўвесь час шукаем нагоды, што паслужыць нагодай прыйсьці ў галерэю надоўга.

Ганна Наўрот *скончыла Інстытут мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне. У 1983 годзе абараніла дыплём мастацтва ў Майстэрні прафэсара М. Стэльмасіка. З 1985 году вядзе «Белую галерэю» ў Любліне.*

Ян Грыка *нарадзіўся ў 1959 годзе. Скончыў Інстытут мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне. З 1983 году працуе на родным факультэце мастацтва, ведучы заняткі па мастацтве й малюнку. З 1985 году супольна з Ганнай Наўрот фармуе праграму «Белай галерэі» ў Любліне.*

Kiedy ustanawialiśmy założenia Galerii Białej, podkreślaliśmy, że będziemy pokazywać sztukę młodych i do dziś nic się nie zmieniło. Myślę czasem, że nieporozumieniem jest to, że funkcjonujemy już 26 lat i do tej pory nie pojawili się młodzi, którzy wywieźliby nas na taczkach.

Przeginania w kierunku możliwości



O młodej lubelskiej sztuce z Anną Nawrot i Janem Gryką, kuratorami Galerii Białej, rozmawia Marta Ryczkowska

Od 1985 roku niezależna, autorska Galeria Biała, prowadzona przez Annę Nawrot i Jana Grykę, stanowi wylęgarnię młodej lubelskiej sztuki. Tu prezentowani są debiutanci, studenci Wydziału Artystycznego UMCS (WA UMCS), którzy często wracają do Białej po pierwszych sukcesach, dzięki czemu można śledzić rozwój ich artystycznej drogi.

Artyści Anna Nawrot i Jan Gryka przez wiele lat sumiennie pracowali, aby stworzyć w Lublinie środowisko artystyczne, roztaczali opiekę nad młodymi twórcami, zapewniając im atmosferę i warunki do tworzenia. Istotne w tym kontekście są kolejne projekty galerii nastawione na promocję młodej sztuki. Młode Forum Sztuki (MFS), powołane w 1996 roku to inicjatywa Galerii Białej, której celem było stworzenie warunków rozwoju młodych artystów. Galeria zorganizowała warsztaty, które umożliwiały studentom zdobywanie wiedzy na poziomie teoretycznym, krytycznym i plastycznym i były rodzajem impulsu

Ян Грыка, «Часьцінкі, шкарлупінкі, арнамэнты», Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
Jan Gryka, „Drobiny, skorupy, ornamenty", Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011

do dalszych, bardziej samodzielnych działań. Młodzi twórcy zaczęli sukcesywnie pokazywać swoje realizacje, – nie tylko w przestrzeniach Galerii Białej – wychodząc poza tradycyjnie rozumiane pracownie. Eksperymenty z medium i przestrzenią uzupełniały lukę w programie dydaktycznym lubelskiej uczelni i jednocześnie stanowiły dla studentów krok w stronę świata sztuki. W ramach Młodego Forum Sztuki zainicjowano: festiwal „Intermedialne Wypadki Artystyczne", „Pozaginania rysunkowe", „Pozawydziałowe przeginania w kierunku możliwości otwarcia oczu na otoczenie, światło, naturę i medytacje sztuki" (1999) – był to wspólny projekt MFS i Gościnnej Pracowni Malarstwa Leona Tarasewicza. Doświadczenia wyniesione z MFS spowodowały, że wielu artystów biorących w nim udział rozpoczęło samodzielne poszukiwania w obszarze sztuk wizualnych i zaistniało na scenie ogólnopolskiej. Artyści związani z MFS m.in.: Magda Bicz, Eliza Galey, Viola Głowacka, Paulina Kara, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Lis, Elena Mazurkiewicz, Robert Kuśmirowski, Michał Stachyra, Kamil Stańczak, Mariusz Tarkawian kontynuowali swoje działania poza lokalnym środowiskiem. Niektórzy z nich do dziś z powodzeniem funkcjonują na polskiej scenie artystycznej. W 2007 roku Galeria Biała zorganizowała wystawę i sesję na temat niekonwencjonalnych metod kształcenia artystycznego „Transgresja wyobraźni". Wzięli w niej udział wykładowcy z różnych ośrodków uniwersyteckich w całej Polsce. Niezwykle zróżnicowana wystawa była podsumowaniem 10. lat Młodego Forum Sztuki. Artyści wywodzący się z MFS i z Galerii Białej brali udział m.in. w „Sympozjach Młodych" w Orońsku (Dariusz Fodczuk, Andrzej Ćwikła, Leszek Hetman, Dariusz Kociński), w „Supermarkecie Sztuki" (Katarzyna Kozyra, Katarzyna Lis, Robert Kuśmirowski, Eliza Galey, Paulina Kara), w „novart.pl" (Robert Kuśmirowski, Eliza Galey, Alicja Łukasiak, Dariusz Kociński), w „Malarstwie Polskim XXI wieku" (Michał Stachyra, Kamil Stańczak).

Marta Ryczkowska: Galeria Biała od początków istnienia kładła nacisk na rozwój młodej sztuki, promowała ją na licznych przeglądach i prezentacjach. Jak wyglądały początki waszej działalności i jak ją oceniacie z dzisiejszej perspektywy?

Anna Nawrot: Kiedy galeria powstawała w 1985 roku, działała prężnie lubelska Galeria BWA , kierowana przez Andrzeja Mroczka. Sformułowałam w tamtym czasie założenia galerii, zaznaczając, że ma to być miejsce dla młodych artystów, bo my sami byliśmy młodzi. Z czasem my stawaliśmy się coraz starsi, a artyści coraz młodsi. Młoda energia i poszukiwanie tożsamości lubelskich artystów były podstawą istnienia galerii. Do dziś udaje nam się utrzymać łączność z młodymi artystami przez MFS, które oficjalnie zaczęło działać w 1996 roku. Myślę czasem, że nieporozumieniem jest to, że funkcjonujemy już 26 lat i do tej pory nie pojawili się młodzi, którzy wywieźliby nas na taczkach.

Jan Gryka: Według nas obecnie w Lublinie mogłoby powstać kilka nowych galerii – niezależnych, wymyślonych przez kogoś zupełnie od podstaw, w tym jedna powinna być młoda, niezależna i komercyjna (takie galerie powstają jedna po drugiej w Warszawie). Mamy teraz taką sytuację, że naszych artystów, takich jak Kuśmirowski, Tarkawian, „obsługują" galerie warszawskie. Mimo, że zasady tworzenia galerii i mechanizmy promocji artystów są czytelnie, nowe galerie nie powstają. Pojawia się pytanie dlaczego? Trzeba szukać sposobu, trzeba być aktywnym, a w Lublinie ten proces jest dość mozolny.

M.R.: Galeria Biała w ostatnich dekadach radziła sobie wyśmienicie, bez względu na politykę kulturalną. Artyści, z którymi współpracujecie, są rozpoznawani i kojarzeni z Białą.

A.N.: Posiadamy ofertę wystawienniczą, opierającą się na twórcach, stanowiących reprezentację artystyczną galerii. Możemy udostępnić ją w każdej chwili (ostatnie przykłady: wystawa w galerii „Dzyga" we Lwowie w 2010 r., czy w tym roku w Bielskiej Galerii BWA).

Założeniem galerii było budowanie środowiska, również poprzez debiuty artystyczne, które byłyby alternatywą wobec przyjeżdżających do Lublina artystów z Polski i zagranicy. Warto przypomnieć, że w 1988 roku, odbywała się u nas jedna wystawa w tygodniu, czyli ponad 20 wystaw młodych z Lublina w ciągu roku. Dziś ani my, ani oni już nie są młodzi, ale to poszukiwanie młodych-zdolnych towarzyszy nam stale. Ewidentny sukces tych młodych ujawnia się wtedy, kiedy wracają do Białej z własnym dorobkiem zapisanym w sztuce europejskiej.

Z okazji 10-lecia Młodego Forum Sztuki zorganizowaliśmy jubileuszową wystawę i sesję pod tytułem „Transgresja wyobraźni". Niestety, wielu z artystów wzmiankowanych w katalogu, mimo, że mieli niegdyś bardzo ciekawe propozycje, zniknęło z obiegu. Fakt, że pojawili się w Białej nie jest jeszcze gwarancją sukcesu.

J.G.: Tu ujawnia się problem Lublina, który nie stworzył żadnego systemu sprzyjającego temu, aby młodzi artyści chcieli się tu rozwijać. Nadzieje wygenerował artystyczny squat Roberta Kuśmirowskiego. „Towot Squat" był swego rodzaju atelier i galerią młodych twórców, która mieściła się w części Warsztatów Kultury, i było to miejsce o dużym potencjale. W pewnym momencie pracowało tam 20 osób. Brakuje w mieście także programów stypendialnych i rezydencyjnych.

M.R.: MFS miało duże znaczenie dla artystów, stawiających pierwsze kroki poza uczelnią artystyczną. Jak ten program ewoluował?

J.G.: Punktem wyjścia było powołanie czegoś w rodzaju forum sztuki poza schematem akademicko-uniwersyteckim. MFS to eksperyment, który zmierza do tego, żeby w procesie konstruowania i realizowania własnych projektów studenci mogli określić czy sprecyzować własny język wizualny. Powstało wiele niezwykłych realizacji, a także przeglądów w galerii i w przestrzeni miasta. Obecnie, z racji miejsca, w którym mieści się MFS, pojawia się więcej prezentacji indywidualnych.

A.N.: Ważne jest, aby próbować różnicować profil galerii. Idea pokazywania młodych artystów wynika z takiej właśnie intencji. Kiedy ustanawialiśmy założenia Galerii Białej, podkreślaliśmy, że będziemy pokazywać sztukę młodych i do dziś nic się nie zmieniło. Galerie, które powstają, muszą mieć wyraźnie wyartykułować inne strategie penetracji obszaru artystycznego, bo tylko wtedy, poprzez uwypuklanie różnic, możliwa będzie konfrontacja oraz starcie się różnych wartości i postaw artystycznych.

M.R.: Jak się zaczęła współpraca z jednym z najważniejszych artystów ze stajni Białej – Robertem Kuśmirowskim?

A.N.: Robert zrobił w ramach MFS projekt wagonu i poczekalni. Zależało mu, aby wypożyczyć autentyczne obiekty z Muzeum Kolejnictwa Wąskotorowego w Karczmiskach. Wystawa wzbudziła ogromne emocje, widzowie myśleli, że to prawdziwy wagon, zastanawiali się, jak tu wjechał. To było bardzo atrakcyjne i szokujące.

J.G.: Pamiętam jak poznałem Roberta przed jego egzaminami na studia. Pokazał mi rysunki, które warsztatowo były dość marne. Zdał na zaoczne studia, nie mając niemal żadnego przygotowania, ale już po roku przeniósł się na studia dzienne. Na drugim roku, zrobił na wydziale wspólny projekt wraz z Elizą Galey w ramach Intermedialnych Wypadków Artystycznych (festiwal dla studentów, organizowany przez Jana Grykę). Kiedy przyniósł swoje rysunki na przegląd, nie wiedziałem co z nim zrobić. Rysunki były na bardzo wysokim poziomie w sensie akademickim. Szukaliśmy alternatywy, w którą stronę można by to skierować. Stanęło na tym, że zrobi legitymację studencką powiększoną 100 razy. Na szczęście tego nie zrobił, a na zaliczenie przyniósł dokumenty – idealne kopie. Rysunki zostały pokazane na wystawie „Pozaginania rysunkowe". Robert bardzo szybko się rozwijał, po serii mikrokopii, już na czwartym roku studiów pojawił się pomysł skopiowania wagonu w skali 1:1.

M.R.: Czy zdarzyła się taka sytuacja przy prezentacji artysty, w której od razu czuliście, że tkwi w nim ogromny potencjał?

A.N.: Nie jesteśmy całkowicie pewni tego, co się wydarzy. Ale Jan ma ogromną intuicję jeśli chodzi o wybór artystów.

J.G.: Wiadomo, że więcej jest chybień niż trafień. Świetnie, że mamy takich artystów jak Kuśmirowski i Tarkawian. Tarkawian pojawił się przy wystawie „Nova Biała" jako wolontariusz, był wówczas studentem pierwszego roku Wydziału Artystycznego UMCS.

A.N.: Wszystko psuł. W końcu zaczął rysować i to w taki sposób, że jego rysunki, jako „Rysunki podejrzane" z komentarzami weszły do wystawy i do katalogu.

J.G.: Jako rysownik jest swego rodzaju fenomenem. Kiedyś w podobny sposób rysował Leon Tarasewicz. Mariusz Tarkawian to bardzo zdyscyplinowany artysta, który nie jest w stanie wytrzymać chwili bez rysowania. W rysunkach Tarkawiana jest coś pierwotnego,

czego nie można się nauczyć, można to tylko konceptualizować. Potem Tarkawian pojawiał się przy okazji wystaw w Białej, jako niezwykły dokumentalista. Wysłaliśmy nawet jego szkice do Galerii Program po spotkaniu z okazji ArtCube. Później miał wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski" w Warszawie. Wtedy Galeria Program przypomniała sobie, że ma rysunki Tarkawiana i zaproponowała mu umowę, już komercyjną. Ten schemat jest identyczny w każdym przypadku. Wszystkie ośrodki poza Warszawą nie mają siły przekonywania, przejście przez instytucje warszawskie jest inicjacją do świata sztuki, tak to niestety działa, do tej pory.

A.N.: Nawet tacy artyści jak Kuśmirowski nie od początku spotkali się z aplauzem świata sztuki. Kiedy kuratorzy wystawy „novart.pl" jeździli po Polsce i zbierali artystów do prezentacji przeglądowej, Kuśmirowski wcale ich nie zainteresował. Pojawił się na tej wystawie dzięki decyzji generalnej kuratorki – Hanki Wróblewskiej.

J.G.: Ważnym było też to, że Robert uczestniczył w wymianie studenckiej w Rennes we Francji. W Warszawie pojawiła się fama, że Kuśmirowski pojechał na stypendium artystyczne do Francji i niemal natychmiast zareagowała Fundacja Galerii Foksal (FGF). Kuśmirowski, już pod opieką FGF, odbył rowerową podróż na wystawę zbiorową „Kulturelle Territorien 04 / Introducing Sites 02", w której brał udział, samą podróż rowerową czyniąc projektem artystycznym i rozdzwoniły się telefony z całej Polski, od Białegostoku po Zieloną Górę.

M.R.: Kto jest waszym ostatnim odkryciem?

J.G.: Nasz ostatni niezwykły przypadek to Konrad Maciejewicz, który tworzy kolaże z gazet z lat 70. i 80. W ramach MFS miał wystawę wiosną. Do tej pory zakwalifikował się na Triennale Młodych w Orońsku i na Bielską Jesień. Pojawiły się następne propozycje wystaw indywidualnych, już z Warszawy. Robert Kuśmirowski zaproponował mu udział w „No Budget Show 3". Maciejewicz skończył grafikę w 2004 roku na Wydziale Artystycznym UMCS. W międzyczasie przeniósł się do Warszawy, gdzie pracował jako grafik komputerowy. Tworzy mroczne kolaże dość traumatyczne w wymowie, niepokojąco surrealistyczne i – co ciekawe – w czasach kiedy wszyscy używają Photoshopa on bawi się w wycinaki ze starych gazet. Jego przypadek jest dość unikalny. Zwykle jest tak, że ktoś się uaktywnia na studiach, robi wystawy i powoli zaczyna funkcjonować w obiegu sztuki. A tutaj jest kompletnie odwrotnie.

Kolejna artystka, Paulina Sadowska, absolwentka WA UMCS sprzed trzech lat, w tym roku została zakwalifikowana do konkursu Gepperta we Wrocławiu i do Triennale Młodych w Orońsku.

M.R.: Często było tak, że artyści którzy się u was pojawiali bardzo szybko wybijali się już zupełnie niezależnie?

J.G.: Nie wszyscy. Trzeba pokazać bardzo wielu i więcej jest przy tym płaczu niż sukcesów. Z moich doświadczeń wynika, że zdecydowana większość zdolnych ludzi nie zajmuje się sztuką.

M.R.: Czy zapraszacie do galerii również młodych artystów spoza Lublina?

A.N.: W przyszłym roku chcemy zrobić dwa projekty zewnętrzne z udziałem młodych artystów. Zapraszamy artystów z innych ośrodków, którzy przyjeżdżają dlatego, że wiedzą, iż w Białej jest ciekawe środowisko młodych artystów.

M.R.: Jak młoda lubelska sztuka wchodzi w interakcje na szerszym polu, z innymi ośrodkami w Polsce?

A.N.: Bardzo wartościowym programem, jeśli chodzi o sztukę młodych, była współpraca z Leonem Tarasewiczem. Postanowiliśmy skonfrontować 5 studentów z Gościnnej Pracowni Malarstwa ASP w Warszawie, w której pracował Tarasewicz oraz 5 studentów z Młodego Forum Sztuki przy Galerii Białej. Owocem tego spotkania były ciekawe, różnorodne wystawy. Tytuł cyklu: „Pozawydziałowe przeginania w kierunku możliwości otwarcia oczu na otoczenie, światło, naturę i medytacje sztuki" to zabawna historia. Chcieliśmy uniknąć banalnej nazwy w stylu „Debiuty" czy „Młoda sztuka". Tytuł powstał w oparciu o list dziekana WA UMCS, który zakazywał Janowi Gryce organizowania wystaw w wydziale. Był kompilacją użytych w nim sformułowań, które uznaliśmy za bardzo „plastyczne" w przekazie.

M.R.: To, co wydaje mi się bardzo ciekawym i cennym, zwłaszcza dla artystów, którzy z wami współpracują to fakt, że nieustannie pielęgnujecie wzajemne relacje, roztaczacie nad nimi opiekę, pokazujecie ich na wystawach zbiorowych w całej Polsce. Może dlatego kuźnia Białej jest tak aktywna i tak stabilna. Czy możecie opowiedzieć o ostatniej przeglądowej prezentacji „Biała nad Białą"?

A.N.: W połowie stycznia tego roku dostaliśmy od Agaty Smalcerz propozycję zrobienia wystawy w bielskiej galerii BWA, która miała rozpocząć się w lutym. Przestrzeń tej galerii jest olbrzymia i podzielona na dwa piętra. Wystawa doszła do skutku, zapełniliśmy całą przestrzeń sztuką artystów głównie z Lublina, z którymi stale współpracujemy. Pokazaliśmy tam rzeźby Krzysztofa Sołowieja, wydruki malowideł Zenka, który jest dla nas absolutnym hitem, mural Tomka Bielaka, który zasłynął z czarno-białych wlepek. Pojawiły się także realizacje Kamila Stańczaka, Cezarego Klimaszewskiego, Elizy Galey, Ireny Nawrot. Fenomenem był Mariusz Tarkawian, który wykonał na 8-metrowej ścianie rysunkowy przegląd 20. lat polskiej sztuki. Wydrukowaliśmy przewodnik po wystawie z wszystkimi pracami, które się tam znalazły. Zaaranżowaliśmy również klatkę schodową i kawiarnię. Dwa tygodnie później pojechaliśmy do Szwecji na Targi Sztuki, które w założeniu miały dotyczyć sztuki niezależnej i galerii prowadzonych przez artystów (dlatego we wcześniejszych edycjach pojawiła się „Wschodnia", „Lokal 30", „Instytut Wyspa"). Pojechała z nami Danuta Kuciak z nowym cyklem fotograficznym „Happy Birthday" oraz Mariusz Tarkawian, który przerysował prace ze wszystkich boksów. Ta jego wystawa tydzień później pokazywana była w Warszawie w ramach rysunkowej wystawy zbiorowej, organizowanej przez Stacha Szabłowskiego w Akademii Sztuk Pięknych.

M.R.: Jakie są wymierne skutki waszej działalności promującej młodych lubelskich artystów?

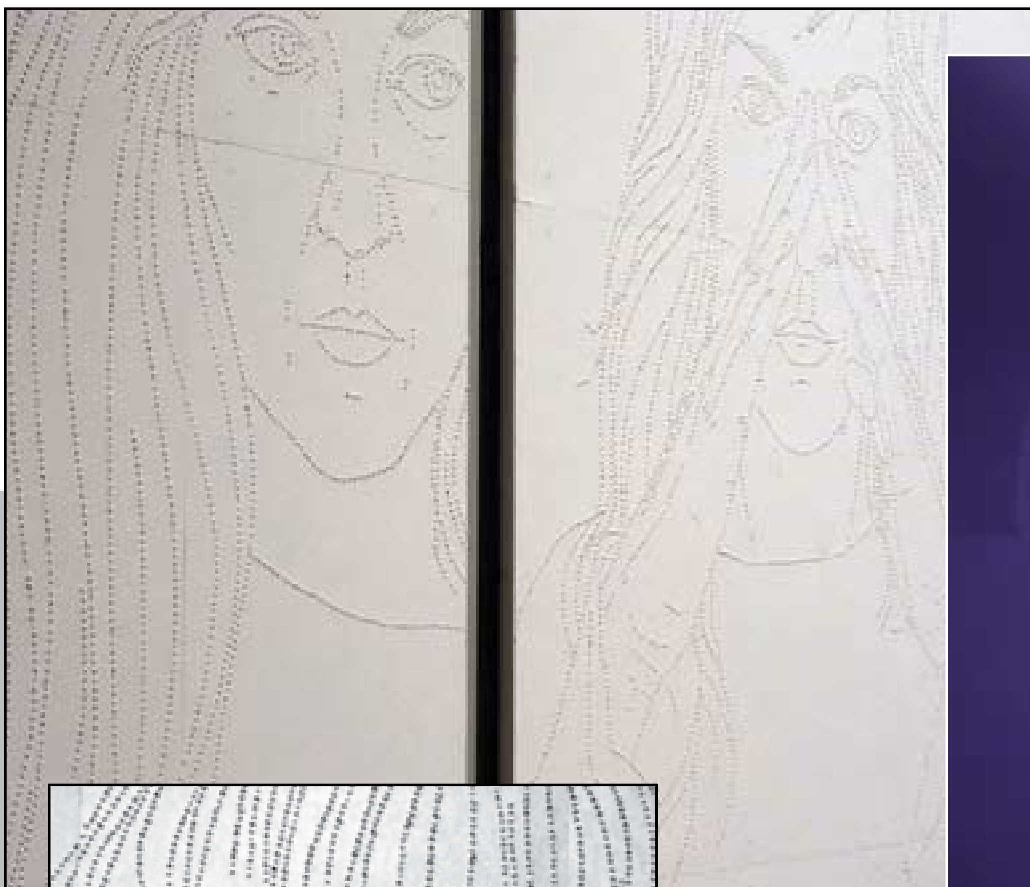
A.N.: od 15 lat Lublin przestał być pomijany w Polsce w kontekście młodych artystów. Lubelscy artyści biorą udział we wszystkich prezentacjach ogólnopolskich. Jan w tym roku był ekspertem w trzech konkursach: Gepperta we Wrocławiu, Triennale Młodych w Orońsku i Bielskiej Jesieni w Bielsku Białej. Realizowaliśmy cykle: „Spotkania w Białej" w 1988 roku, prezentacje pracowni Dobrosława Bagińskiego w latach 80. i w 90. Zrealizowaliśmy roczny cykl wystaw młodych – „Biała klasa", wystawę „Postacademia" w Centrum Sztuki w Kijowie i szereg innych wystaw i prezentacji w Polsce. Te fakty wpływają na to, że sztuka tworzona w Lublinie jest widoczna. Ważne jest to, aby wystawy pokazywane w lubelskich galeriach i muzeach tworzyły komplementarną całość, w jakiś sposób się uzupełniały, nie funkcjonowały na zasadzie sieciowej, nie bazowały na wymianie dzieł sztuki, ale kreowały własną tożsamość.

M.R.: „Galeria to miejsce, ludzie, atmosfera i czyjaś determinacja, czyjś upór" jak napisał kiedyś Grzegorz Dziamski o Białej. Cechą charakterystyczną jest to, że gdziekolwiek mieści się Biała – czy w budynku byłego klasztoru, czy w budynku na Narutowicza – emanuje szczególną energią, wytwarza specyficzną, niemal domową atmosferę.

J.G.: Aby oswoić przestrzeń, w której znajduje się obecnie galeria, zainicjowaliśmy projekt „Podwórko sztuki", które powstało, aby to miejsce nasycić artystycznie. Pojawiają się w nim różne formy: teksty Jadwigi Sawickiej na różowym banerze wzdłuż balkonów, graffiti w bramie prowadzącej na podwórko, skaczące postaci namalowane na murze przez Michała Stachyrę, mural grupy Twożywo, baner z historią Białej, karuzela Jarosława Koziary, obiekty Kamila Stańczaka i inne. Zanim rozpoczęliśmy realizację „Podwórka sztuki", próbowaliśmy już wcześniej w różnorodny sposób kreować zewnętrzne projekty w przestrzeni miasta. Szukamy ciągle czegoś, co może być powodem, aby przyjść do galerii na dłużej.

Anna Nawrot – *absolwentka Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Dyplom z malarstwa w Pracowni prof. M. Stelmasika obroniła w 1983 roku. Od 1985 roku prowadzi Galerię Białą w Lublinie.*

Jan Gryka – *urodził się w 1959 roku. Absolwent Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Od 1983 roku pracuje na macierzystym Wydziale Artystycznym, prowadząc zajęcia z malarstwa i rysunku. Od 1985 roku wspólnie z Anną Nawrot współtworzy program Galerii Białej w Lublinie.*



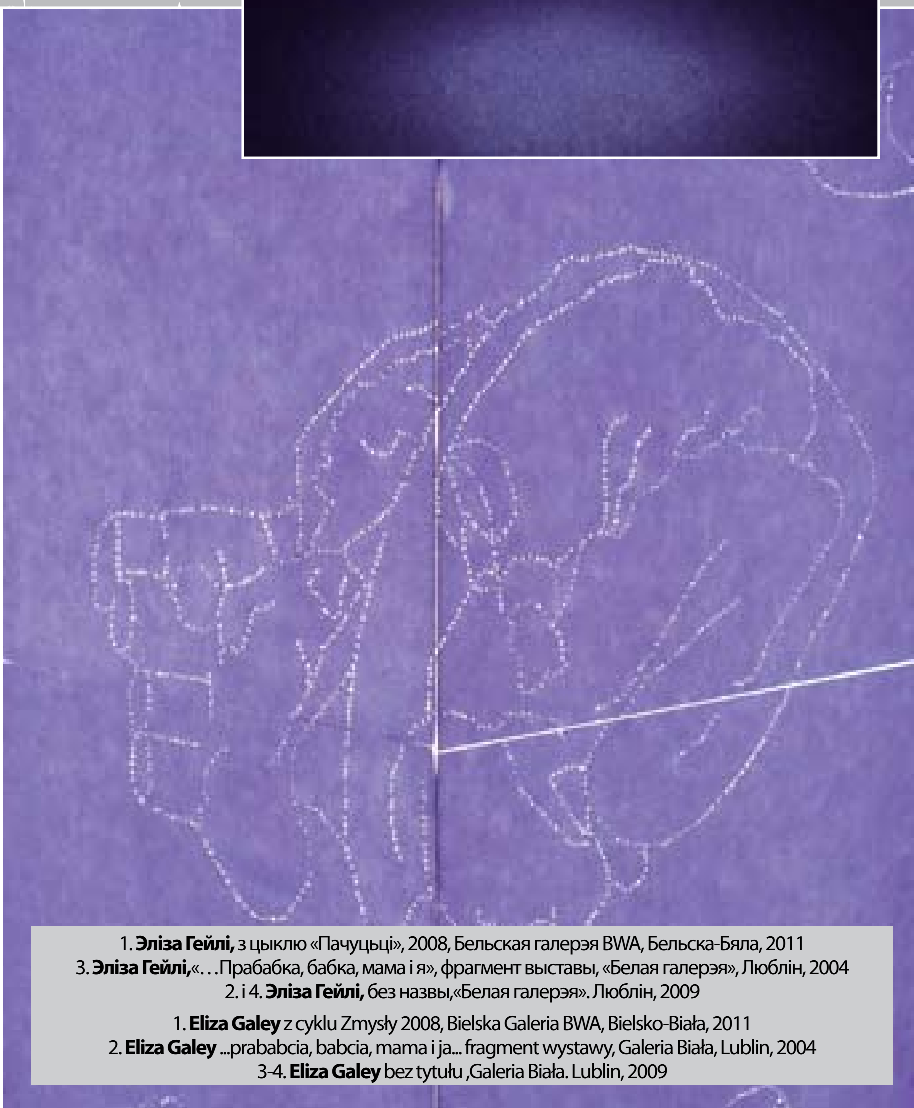




Eliza Galey

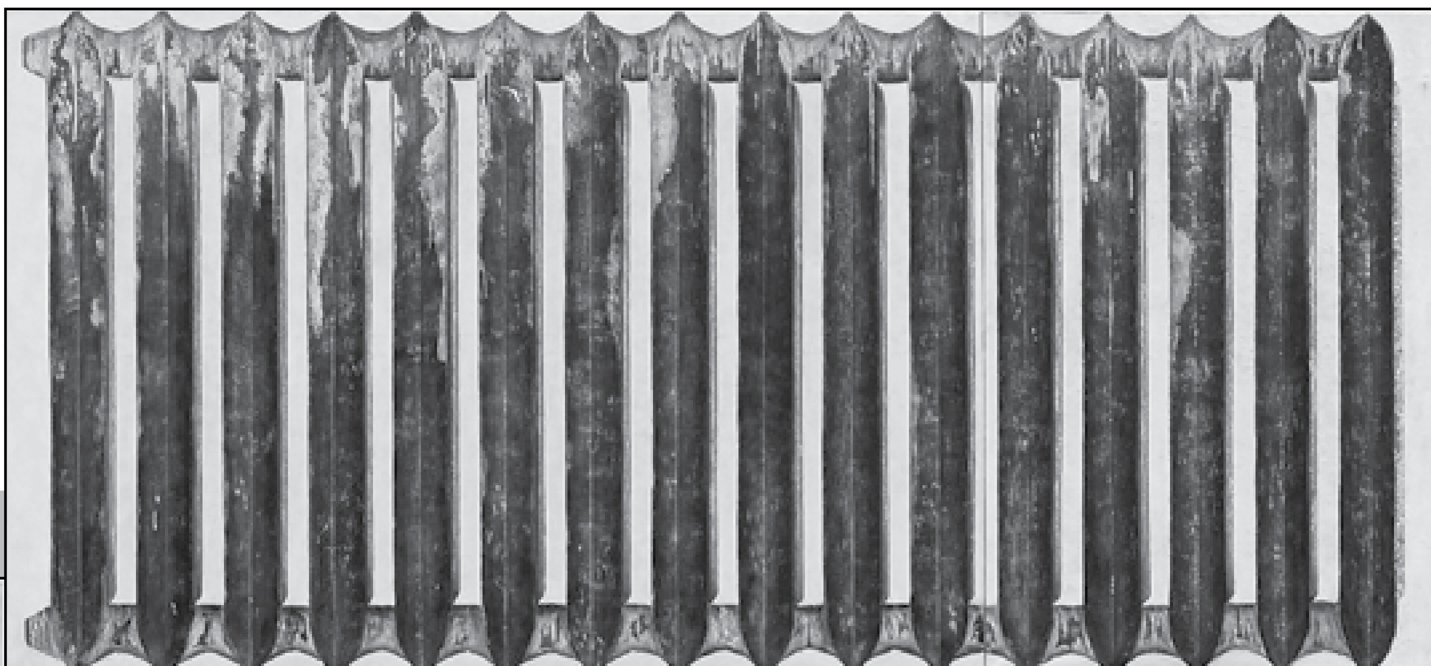


GG PAGE

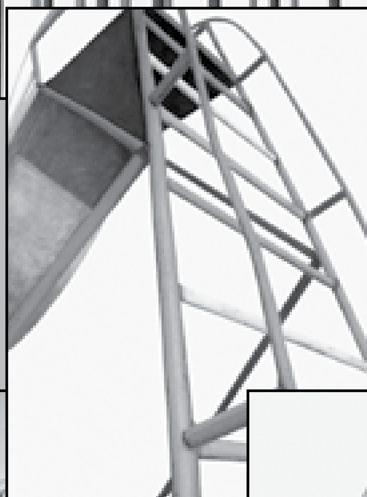


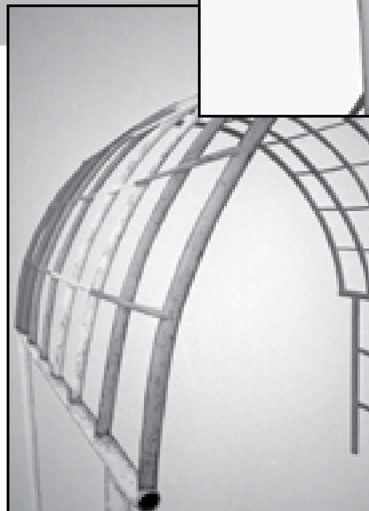
1. **Эліза Гейлі,** з цыклю «Пачуцьці», 2008, Бельская галерэя BWA, Бельска-Бяла, 2011
3. **Эліза Гейлі,**«. . .Прабабка, бабка, мама і я», фрагмент выставы, «Белая галерэя», Люблін, 2004
2. і 4. **Эліза Гейлі,** без назвы,«Белая галерэя». Люблін, 2009

1. **Eliza Galey** z cyklu Zmysły 2008, Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała, 2011
2. **Eliza Galey** ...prababcia, babcia, mama i ja... fragment wystawy, Galeria Biała, Lublin, 2004
3-4. **Eliza Galey** bez tytułu ,Galeria Biała. Lublin, 2009











1. **Якуб Ценжкі**, «Батарэя», 2004
2. **Якуб Ценжкі**, «Лініі», 2009
3-5. **Якуб Ценжкі**, «Драбінкі», 2006

1. **Jakub Ciężki**, „Kaloryfer", 2004
2. **Jakub Ciężki**, „Linie", 2009
3-5. **Jakub Ciężki**, „Drabinka", 2006

Jakub Ciężki





Мара пра новае мастацтва

Пра галерэю «Конт», Люблінскае Таварыства заахвочваньня мастацтва й Сэмінары Культуры са Зьбігневам Сабчуком размаўляе Марта Рычкоўска

Дарыюш Фодчук, «Прыватная міталёгія», Галерэя «Конт». Фота: З. Собчук
Dariusz Fodczuk, „Prywatna Mitologia”, Galeria Kont. Fot. Z. Sobczuk

Марта Рычкоўска: Твая анімацыйная й куратарская дзейнасьць распачалася з галерэі «Конт».

Зьбігнеў Сабчук: Я пачынаў у «Конце» мастаком і ўсе веды ў сфэры прэзэнтацыі мастацтва здабываў падчас практычнай дзейнасьці. Мы з Агнешкай Корсак у 1992 годзе пастанавілі адрадзіць страчанае для мастацтва месца — «Конт». У 1991 годзе «Конт» завяршыў пэўны пэрыяд сваёй дзейнасьці выставай «Разьвітаньне з галерэяй «Конт», падрыхтаванай Вальдэмарам Татарчуком і Дарыюшам Фадчуком. Яны працягнулі дзейнасьць, якую пасьля ваеннага становішча распачаў і вёў Дарыюш Грычон, і гэтыя гады пэўным чынам адбіліся на іміджы «Конту», я назіраў гэта як глядач з 1989 году. Пасьля перадачы «Конту» мы не працягнулі традыцыі нашых папярэднікаў, г. зн. не былі майстэрняй, а зноў сталі галерэяй, якая была ў пэўным сэнсе адкрытай і ня мела нейкіх праграмных прынцыпаў. Мы захавалі стыхійны падыход да складаньня праграмы, не ствараючы стылістычных межаў. Мы ведалі, што ў тыя дынамічныя, зьменлівыя часы вельмі важна мець надзейны арганізацыйны тыл. Калі ў 1980-я функцыянаваньне «Конту» як месца-майстэрні было магчымым, то ў 1990-х усё грунтоўна зьмянілася, трэба было неяк вызначыцца, мець нейкую базу, адгэтуль і ўзялася ідэя зьмясьціць галерэю «Конт» у адміністрацыйную структуру Акадэмічнага Цэнтру Культуры UMCS. «Конт» стаў адкрытай галерэяй-майстэрняй, пачаў рэалізаваць ня толькі экспазыцыйную, але і фэстывальную праграму, выдаваў невялікія публікацыі. З 1993 году я мусіў сам спраўляцца з кіраваньнем галерэяй, адзіным чалавекам, зь якім я непасрэдна супрацоўнічаў, быў Войцех Бабровіч, напрыклад, пры «Люблінскіх прэзэнтацыях відэамастацтва» й «Відэаконце» — гэта былі адны зь першых падобных імпрэзаў у Польшчы.

«Конт» быў своеасаблівай лябараторыяй для маладых мастакоў, можна было прыдумляць і адразу ж выпрабоўваць прыдуманае, вучыцца, сталець, вырастаць да выкананьня функцыяў і роляў, магчымасьць памыляцца a priori была ўпісаная ў нашую дзейнасьць. Я працаваў і зь людзьмі больш дасьведчанымі за мяне, і з тымі, хто рабіў першыя крокі. Рэалізаваную праграму я ствараў супольна зь люблінскімі калегамі, між іншых, зь Яраславам Казярам, Дарыюшам Каралём, Мацеем Сэнчавам, супрацоўнічаў і зь людзьмі зь іншых гарадоў Польшчы, напрыклад, з Лукашам Гузкам, Гжэгажам Баркоўскім, Славамірам Сабчаком; і зь людзьмі, якія стваралі месцы, спрыяльныя для мастацтва, што зьліліся ў рух «Жывая галерэя»; і з галерэямі — «Усходняй», «Энтрапіяй», «Над Віслай», GI і некаторымі іншымі.

М. Р.: Якія ты меў прыярытэты пры стварэньні праграмы галерэі «Конт»? Што тады для цябе было найважнейшым?

З. С.: Мяркую, што пэрыяд маёй працы ў «Конце» можна падзяліць на дзьве часткі. Пераломным момантам быў Міжнародны фэстываль пэрформансу й новых мэдыяў «Art Kontakt» (2000). Мне здаецца, што да «Art Kontakt'у» я быў інакш настроены, думаў у маштабе 1:1, заўжды хацеў працаваць непасрэдна з мастаком. Такі спосаб працы магчымы ў майстэрні-лябараторыі, але гэтыя стасункі зьмяняюцца на вялікіх фэстывалях, такіх як «Art Kontakt», або на імпрэзах кшталту «Kontperformance» і «Videokont», якія зь цягам часу выраслі да рангу фэстывалю. У той час я ўжо ня меў магчымасьці так інтэнсіўна працаваць з мастакамі, але заўжды браў удзел у стварэньні праекту ад пачатку да канца. З 2007 году я пачаў рэалізоўваць большыя імпрэзы, аднак ужо трохі інакш глядзеў на падбор мастакоў ці склад праграмы. Пасьля 2000 году мой спосаб працы зьмяніўся настолькі, што я стаў пераважна куратарам, пачаў адыходзіць ад этасу мастацкай творчасьці на карысьць дзейнасьці куратарскай і арганізацыйнай. Важным чыньнікам у гэтым працэсе стала адмова ад уласнага мастацтва, я вырашыў зрабіць выбар, хаця гэта было й нялёгка. Фактычна я адключыў сабе адзін з рухавікоў. Аднак з пэрспэктывы часу мяркую, што добра зрабіў, сутворчасьць мне папросту бліжэйшая.

М. Р.: Важным элемэнтам той праграмы былі фэстывалі новых мэдыяў.

З. С.: З гэтага пункту гледжаньня нам удалося ўвесьці Люблін у кола гарадоў, якія пачалі дасьледаваньне новых мэдыяў. Тады не хапала інфармацыі пра новыя зьявы ў сьвеце. І ніхто ў Любліне не ўздымаў гэтага важнага пытаньня — ні BWA, ні «Белая галерэя», хаця, натуральна, г. зв. «новыя мэдыі» там спарадычна зьяўляліся. Згаданыя асяродкі прыглядаліся да гэтых зьяваў, але не прыкладалі намаганьняў для распаўсюду й прэзэнтацыі новых мэдыяў, якія тады былі ў асноўным прадстаўленыя мастацтвам відэа.

Мы ўжо тады былі перакананыя, што гэта справы вельмі важныя, таму «Videokont» быў прысьвечаны толькі й выключна новым зьявам. Вядома, якую ролю адыгрываюць цяпер тэхналёгіі й новыя мэдыі ў стварэньні выставаў, і ўжо тады мы думалі пра сучаснасьць, гледзячы ў будучыню. Было ня так важна, хто якія інструмэнты ўжывае. Такім чынам, мы прадчувалі некаторыя зьявы, якія распаўсюдзіліся толькі пасьля 2000 году. Тады я марыў — і нічога не зьмянілася з таго часу — пра стварэньне цэнтру, які займаўся б мастацтвам, зьвязаным з новымі тэхналёгіямі й кібэркультурай. Такі шанец быў прынамсі два разы: першы — на пачатку 1990-х, калі ў Любліне зьявілася нізавая патрэба стварэньня гэткага мастацтва, маніфэставаная галоўным чынам у «Конце» й «Піўніцы» (для параўнаньня, WRO стартавала на 2 гады раней), другі раз — на пачатку XXI ст., з дапамогай «Art Kontakt'у», які таксама даў надзею на гэта. Але ні ў першым, ні ў другім выпадку не ўдалося выкарыстаць гэтыя шанцы з прычыны незацікаўленасьці адпаведных установаў і гораду.

М. Р.: Як функцыянаваў фэстываль «Kontperformance»?

З. С.: «Kontperformance» паўстаў, як большыня «контавых» ініцыятываў, з патрэбы сустрэчы мастакоў у адным месцы й у вызначаны час. Першы фэст быў прысьвечаны ў значнай ступені люблінскаму асяродку і сустрэты зь вялікім энтузіязмам. Чарговыя фэсты, пашыраныя й разгорнутыя, прывялі да стварэньня «фэстывалю», хаця гэта хутчэй назва, чым рэчаіснасьць. «Kontperformance» да канца быў выключным нішавым спатканьнем пэрформэраў, без прэтэнзіяў і ўзурпацыі. Колькі разоў ён праводзіўся ў рамках студэнцкай імпрэзы «Казеналіі». Зьмяшчэньне «Kontperformance» у рамкі культурна-забаўляльнай падзеі мела сваю мэту й сэнс, аж да пэўнага часу, калі я заўважыў, што сьцежкі студэнцкай культуры й мастацтва, створанага студэнтамі, разыходзяцца. Цяпер і падумаць немагчыма, каб такога кшталту нішавая дзейнасьць знайшла месца ў прасторы, здамінаванай спажывецкай культурай.

М. Р.: Адной з самых цікавых імпрэзаў, адначасова найбольш прывязаных да мясцовага канстэксту, была арганізаваная табой і Магдай Лінкоўскай у 2008 годзе сэрыя выставаў і тэарэтычная сэсія «Адпаведна Адкрытай Форме Оскара Хансэна».

З. С.: «Адпаведна Адкрытай Форме» (WFO) я рэалізаваў пасьля 17 гадоў працы ў галерэі «Конт», у супрацоўніцтве зь Люблінскім Таварыствам заахвочваньня мастацтва, Цэнтрам Культуры ў Любліне, Музэем на Майданку й некалькімі іншымі інстытуцыямі. Можна запытацца, чаму толькі ў 2008 годзе я падаў ідэю, над якою думаў адпачатку? Відавочна, столькі часу мне спатрэбілася, каб знайсьці адпаведную формулу для аповеду пра тое, чым прасякнуты «Конт» — Хансэнаўскай Ідэяй Адкрытай Формы (FO). Некалькі тонаў столі, што віселі над маёй галавой, зрабілі сваё, ад гэтага не ўцячэш. Арганізоўваючы сэсіі ў межах сымпозіюму, я не ўсьцярогся ад пытаньняў, нават абвінавачаньняў, адносна запрашэньня да ўдзелу ў WFO вучняў Хансэна. Я запрасіў толькі Свэйна Хатлоя й Гжэгажа Кавальскага, бо яны стварылі месцы адукацыі, зьвязанай з Адкрытай Формай, а гэта для мяне было вельмі важным. Я таксама хацеў падкрэсьліць унёсак Любліну ў спадчыну Хансэна й дасьледаваць, якім чынам ідэя FO працавала й далей працуе ў мастацтве, асабліва яе ўспрымаюць маладыя мастакі, тым больш, што мноства працаў, прысьвечаных Хансэну, датычыцца ягонага ўплыву на архітэктуру й урбаністыку. Вялізнае значэньне для мяне мелі размовы з Магдай, якая дапамагла мне канцэптуалізаваць гэтае пытаньне. Мне здаецца, што «Адпаведна Адкрытай Форме» было ўнікальнай падзеяй, уласна кажучы, першай пасьля сьмерці Хансэна спробай акрэсьліць ягоныя ідэі з мастацкай пэрспэктывы, у рамках тэорыі мастацтва й архітэктуры. У 2010 годзе была выдадзеная кніжка «Адпаведна Адкрытай Форме Оскара Хансэна. Ідэя — утопія — рэінтэрпрэтацыя», зборнік постканфэрэнцыйных тэкстаў, дапоўненых матэрыяламі й спасылкамі, пад рэдакцыяй Марціна Лахоўскага, Магды Лінкоўскай і маёй.

М. Р.: Як пачалося тваё супрацоўніцтва зь Люблінскім Таварыствам заахвочваньня мастацтва?

З. С.: Гэта ўсё ішло дастаткова натуральна — можа, апішу гэта на прыкладзе: рэалізуючы выставу «Пульс фатаграфіі» ў «Сэмінарах Культуры», я працаваў у галерэі «Конт», а ў Люблінскім Таварыстве заахвочваньня мастацтва (Захэнце) быў скарбнікам. Частку імпрэзаў «Сэмінараў Культуры» я рэалізаваў, працуючы ў галерэі «Конт», напрыклад, адукацыйныя цыклі ў 2002 годзе. Я працаваў у некалькіх месцах, зь цікавасьці да сьвету й патрэбы дзеяньня па-над прыватнымі інтарэсамі, хаця б у люблінскай Захэнце, дзе гаворка ідзе не пра выкананьне функцыяў, а пра ўнёсак у рэалізаваныя праекты, які кожны з нас можа зрабіць. Люблінская Захэнта моцна разьвілася з часоў яе стварэньня ў 2005 годзе, цяпер яна працуе як таварыства, заснаванае на супрацоўніцтве, у якім зьмешваюцца аўтаномныя галасы. Чальцы ўправы і рэвізійнай камісіі — гэта людзі, зьвязаныя з мастацтвам, тэарэтыкі й практыкі, тыя, хто падтрымлівае Таварыства, фармальна ня будучы ў ягоных структурах. Зьяўляюцца й маладыя людзі, якія дапамагаюць іншым чынам, але і яны маюць уплыў на дзейнасьць гэтай арганізацыі, падаюць свае ідэі. Такім чынам, паўстаў тыгель ідэй і магчымасьцяў, які я вельмі цаню. Вырашальнае слова мае ўправа Таварыства. Як яе старшыня, я стараюся назіраць за працай, але я не дагматык. Што характэрна для Захэнты, супольна мы робім нашмат больш, чым кожны з нас мог бы зрабіць паасобку, усё адно, тычыцца гэта праграмных ці фінансавых пытаньняў — нібы труізм, але такі цудоўны. Пэўныя рэчы робяцца насуперак здароваму розуму й насуперак абмежаваньням Захэнты як NGO, але яны ўдаюцца. Сам факт таго, што не ўстанова валодае калекцыяй, стварае досыць складаную сытуацыю й генэруе шэраг праблемаў. Нягледзячы на гэта, Захэнта ўдала разьвіваецца ўжо год у галерэі «Ліпавая, 13», працягвае працу, распачатую ў 2008 годзе ў галерэі «Рыбная, 4», якую, на жаль, з прычыны недахопу фінансаў мы былі вымушаныя зачыніць.

М. Р.: Зьявілася ідэя выбіраць з калекцыі элемэнты й супастаўляць з тым, што цяпер адбываецца ў мастацтве.

З. С.: Плянаў наконт калекцыі было вельмі шмат. Калекцыя цалкам ці ў такіх «супастаўленьнях» ніколі не дэманстравалася ў Любліне. Затое была ва Львове на выставе «Сіла мастацтва» — ува львоўскім Палацы мастацтва ў 2010 годзе. Самая шырокая прэзэнтацыя калекцыі адбылася ў межах арганізаванай мною ў Сэмінарах Культуры выставы «Лімэс мастацтва». Тут, аднак, я зрабіў націск на праблему, а не на шляхі разьвіцьця калекцыі й ейны цяперашні выгляд. Думаю, што цяпер самым важным было б паказаць нашую калекцыю, запрасіўшы староньняга куратара. Часамі для поўнага эфэкту «праветрываньне» збораў трэба спалучаць з «праветрываньнем» месца, тут я маю на ўвазе нашае Таварыства, але тое самае павінна адбывацца ў музеях і іншых падобных месцах.

М. Р.: Распавядзі пра супрацоўніцтва з Сэмінарамі Культуры.

З. С.: Маім першым унёскам у стварэньне й разьвіцьцё Сэмінараў Культуры была арганізацыя агульнапольскага конкурсу на візуальную ідэнтыфікацыю Сэмінараў, адразу пасьля зьяўленьня гэтай арганізацыі ў 2009 годзе. Чарговым этапам у той самы год была арганізацыя ABCDESIGN, якую я стварыў разам з Монікай Пацэвіч. Гэта былі сэмінары й даклады, прысьвечаныя дызайну ў кантэксьце Сэмінараў Культуры, якія імкнуцца да стварэньня падмуркаў для новай, спрыяльнай культурнай установы, калі зыходзіць з таго, што дызайн можа быць інструмэнтам для вырашэньня праблемаў. Тады я запрасіў, між іншых, Свэйна Хатлоя, Уладыслава Плюту, Міхала Паўліка, Паўла Мікаша й Міхала Краціка, якія вялі чатыры сэмінарскія групы. Іхнаю задачай было дасьледаваць розныя сфэры функцыянаваньня ўстановы й выпрацаваць мэтады, якія дапамаглі б стварыць месца адкрытае, прыязнае да культуры й людзей. Варта падкрэсьліць, што ABCDESIGN — гэта праект Люблінскага Таварыства заахвочваньня мастацтва, прысьвечаны Сэмінарам Культуры. Менавіта так я разумеў тады й разумею цяпер супрацоўніцтва на карысьць ідэі.

Пасьля ABCDESIGN у Сэмінарах Культуры адбылася выстава «Пульс фатаграфіі», куратарам якой быў Пётар Маеўскі, а я сыграў новую ролю — аранжыроўшчыка выставы. Што цікава, плянуючы прастораваую сыстэму гэтай выставы, я ўпершыню меў зносіны з зусім іншым маштабам, чым у месцах, дзе працаваў раней, напрыклад, у «Конце» ці ў Люблінскай захэнце. Гэта быў вялікі выклік для мяне. Паўліна Зарэмбска тады арганізавала вельмі цікавую адукацыйную праграму для дзяцей і моладзі. Хіба ўпершыню я выразна зразумеў, наколькі важная адукацыя наймалодшых і як цікава яе можна арганізаваць. Досьвед і ідэі з гэтай сфэры я выкарыстаў пазьней, напрыклад, пры адаптацыі ў Сэмінарах культуры інтэрактыўнай дзіцячай пляцоўкі з WRO ва Ўроцлаве, якую за 5 тыдняў наведалі каля 8 тыс. дзяцей з усёй Любліншчыны.

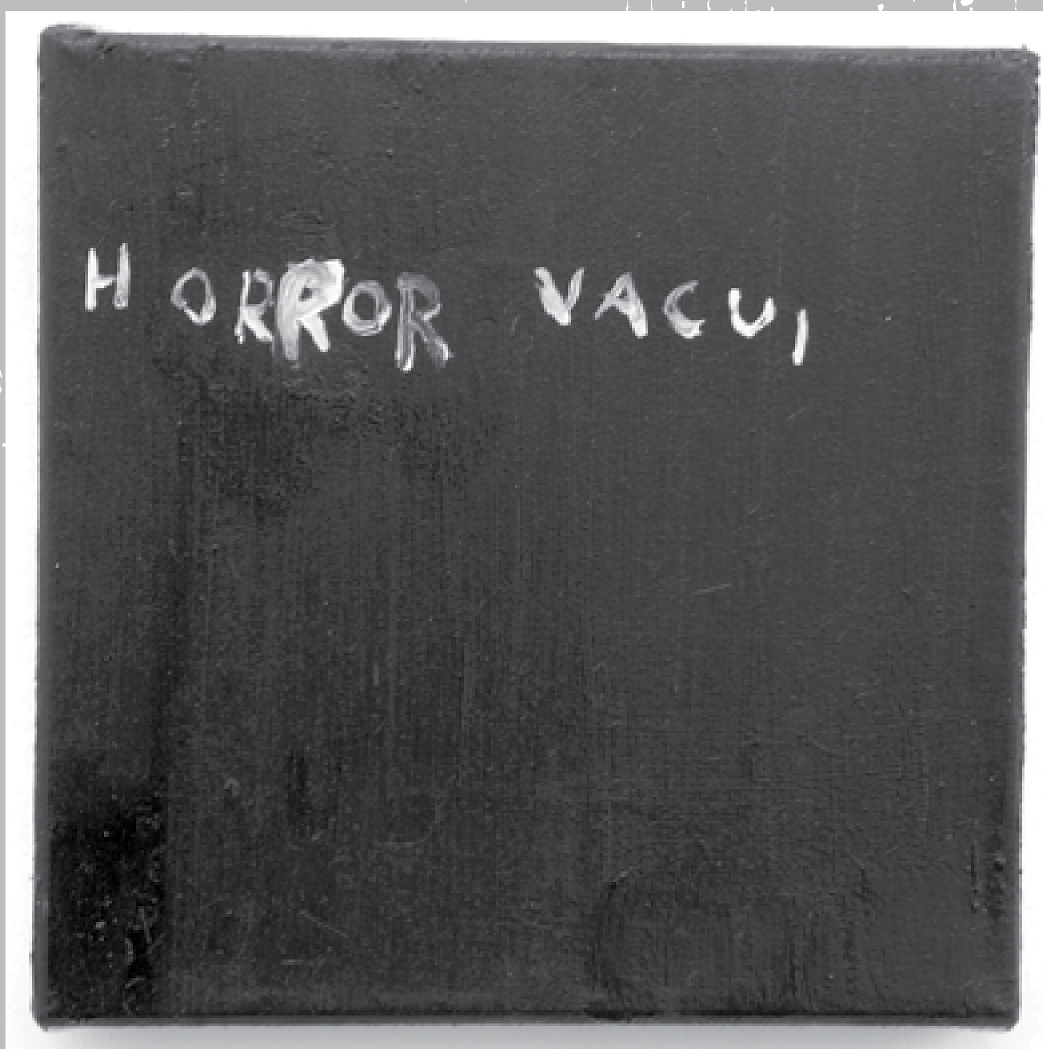
Праца ў Сэмінарах Культуры — гэта для мяне вялізны досьледны палігон, дзе, каб зрабіць штосьці, трэба ўкласьці ў дзесяць разоў больш энэргіі, часу й грошай, чым, скажам, у «нармальнай» галерэі. Гэта спараджае розныя ідэі й праекты, такія як выстава «Лімэс мастацтва», «Humanbomber» Робэрта Кусьміроўскага ці апошняя выстава «Мікалай Смачыньскі. Рэтраспэктыўна — у бок прасторы», якую я раблю разам з праверанай камандай: куратарам зьяўляецца Марцін Лахоўскі, другім аранжыроўшчыкам Міхал Фронк, адукацыйную праграму падрыхтавала Паўліна Зарэмбска, а ў арганізацыі нас падтрымліваюць неацэнныя Аня Гладыш і Марта Супранюк.

М. Р.: Давай вернемся да Львову й да супрацоўніцтва з Усходам, якое зьяўляецца адным з падмуркаў праграмы Сэмінараў Культуры.

З.С.: Мая нядоўгая, усяго двухгадовая, дзейнасьць «на ўсходзе» засяроджаная на супрацоўніцтве зь Львовам і цяпер яшчэ з Луцкам. Так, асобы, зь якімі я супрацоўнічаю пры рэалізацыі ўсходніх праектаў, маюць кантакты таксама на Каўказе, у Беларусі й у Малдове, але пакуль гэта ня вылілася ў мастацкія падзеі. Я доўга высьпяваў да абраньня гэтага кірунку, пакуль не зьявілася неадвязная патрэба падзяліцца сваімі думкамі. Я паехаў у Львоў у славутым караване «L квадрат». Я там быў упершыню й адразу адчуў сябе як дома. А як прыяжджаеш дадому — то хочаш чымсьці падзяліцца, аддаць штосьці сваё. Так у размовах з Улодкам Каўфманам, Рафалам Казіньскім і Марысяй Артэмюк паўстаў праект паказу люблінскай калекцыі сучаснага мастацтва ў Львоўскім Палацы мастацтва. Дасюль не магу зразумець, чаму ўсе так горача нас ад гэтага адгаворвалі. Праект удалося рэалізаваць. Пасьля мноства цяжкасьцяў улетку 2010 году мы адкрылі выставу пад назвай «Сіла мастацтва». Аказалася, што 3,5 тыс. квадратных мэтраў палацу былі акурат адпаведнай паверхняй для паказу люблінскай калекцыі. Істотным элемэнтам выставы, апрача прэзэнтацыйнага, былі пераходы, створаныя паміж паасобнымі часткамі выставы, тэматычнымі блёкамі ці чарговымі паверхамі будынку. У цэлым дасьледавалася праблема мяжы, але зразуметай шматзначна — тут вялікі ўнёсак зрабіў Марцін Лахоўскі, які займаўся формай выставы. Выстава «Сіла мастацтва» мела служыць абмену думкамі, правакаваць да рэфлексіі. Ейным працягам была навуковая сэсія, прысьвечаная стварэньню калекцыі сучаснага мастацтва ў Польшчы і ва Ўкраіне. У сэсіі бралі ўдзел стваральнікі іншых рэгіянальных калекцыяў сучаснага мастацтва, сфармаваных у межах праграмы «Знакі часу», а таксама ўкраінскія тэарэтыкі, якія займаюцца праблематыкай калекцыяналаньня сучаснага мастацтва. Канфэрэнцыя была арганізаваная празь некалькі дзён у рамках львоўскага Тыдню актуальнага мастацтва, яе суправаджала прэзэнтацыя польскіх рэгіянальных калекцыяў і выстава-зрэз сучаснага ўкраінскага мастацтва. Паралельна з імпрэзамі ва Львове паўстала выстава ў Сэмінарах Культуры пад назваю «Ўкраінскі зрэз», куратарам якой быў Улодка Каўфман, а арганізатарамі Рафал Казіньскі й Марыся Артэмюк. Гэтая экспазыцыя дапоўніла й падкрэсьліла ўвесь праект. Выстава «Сіла мастацтва» была першай агляднай і панарамнай прэзэнтацыяй польскага сучаснага мастацтва ва Ўкраіне, а «Ўкраінскі зрэз» — першай праблемнай выставай украінскага сучаснага мастацтва ў Польшчы, у якой Улодка Каўфман зрабіў спробу апісаньня тоеснасьці ўкраінскага мастацтва, узбагачанага гістарычнымі й актуальнымі ўплывамі.

Зьбігнеў Сабчук — *куратар мастацтва, каардынатар, дызайнэр, мастак і пэдагог.*

Marzenie o nowej sztuce



O Galerii Kont, Lubelskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i Warsztatach Kultury ze Zbigniewem Sobczukiem rozmawia Marta Ryczkowska

Томаш Партыка, «Horror Vacui», «Галерэя Конт». Фота: З. Собчук
Tomasz Partyka, „Horror Vacui", Galeria Kont. Fot. Z. Sobczuk

Marta Ryczkowska: Twoja działalność animacyjna i kuratorska rozpoczęła się od Galerii Kont.

Zbigniew Sobczuk: Zaczynałem w Koncie jako artysta i całą wiedzę w zakresie prezentowania sztuki zdobywałem w działaniu. Z Agnieszką Korsak w 1992 roku postanowiliśmy odzyskać utracone dla sztuki miejsce – Kont. W 1991 roku Kont zamknął pewien okres swojej działalności wystawą przygotowaną przez Waldemara Tatarczuka i Dariusza Fodczuka „Pożegnanie z Galerią Kont", którzy kontynuowali działalność wcześniej prowadzoną przez Dariusza Gryczona, rozpoczętą po Stanie Wojennym w Polsce – te lata zaważyły na wizerunku Konta, obserwowałem to jako widz od 1989 roku. Po przejęciu Konta nie kontynuowaliśmy wprost sposobu działania poprzedników, to znaczy nie byliśmy dalej pracownią, raczej na powrót galerią, która była w jakiś sposób otwarta, nie działała na zasadach programowych. Zachowaliśmy spontaniczne podejście do tworzenia programu, nie zakładając ram stylistycznych. Wiedzieliśmy również, że w tamtych dynamicznie zmieniających się czasach, myślenie o zabezpieczeniu zaplecza organizacyjnego było bardzo ważne. O ile w końcu lat 80. możliwe było funkcjonowanie Konta jako miejsca-pracowni to w latach 90. wszystko się gruntownie zmieniło, trzeba było jakoś określić się, mieć jakąś bazę, stąd też pomysł na umieszczenie Galerii Kont w strukturze administracyjnej Akademickiego Centrum Kultury UMCS. Kont stał się otwartą galerią-pracownią, zaczął realizować nie tylko program wystawienniczy, ale i festiwalowy, wydawał małe publikacje. Od 1993 roku musiałem sam zmagać się z kierowaniem galerią, jedyną osobą, z jaką współpracowałem bardziej bezpośrednio był Wojciech Bobrowicz m.in. przy realizacji „Lubelskich Prezentacji Sztuki Video" i „Videokoncie" – były to jedne z pierwszych tego typu wydarzeń w Polsce.

Kont był swoistym laboratorium dla młodych artystów, można było wymyślać i od razu testować, uczyć się, dojrzewać, wzrastać do pełnionych funkcji i ról, możliwość mylenia się była wpisana a priori w nasze działania. Pracowałem z ludźmi bardziej doświadczonymi ode mnie, ale także z ludźmi, którzy stawiali pierwsze kroki. Realizowany program współtworzyłem z kolegami z Lublina m.in. z Jarosławem Koziarą, Dariuszem Korolem, Maciejem Sęczawą, współpracowałem, też w Polsce m.in. z Łukaszem Guzkiem, Grzegorzem Borkowskim, Sławomirem Sobczakiem oraz z ludźmi tworzącymi miejsca „przyjazne sztuce", skupione później w ruchu „Żywa Galeria" m.in. z Galerią Wschodnią, Galerią Entropia, z Galerią Nad Wisłą, Galerią GI i z kilkoma innymi.

M.R.: Jakie przyjąłeś priorytety tworząc program galerii Kont? Co było wówczas dla ciebie najważniejsze?

Z.S.: Myślę, że okres mojej działalności w Koncie można podzielić na pół. Wydarzeniem, które należy uznać za moment zwrotny, był Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance i Nowych Mediów „Art Kontakt" (2000). Wydaje mi się, że przed „Art Kontaktem" zupełnie inne było moje nastawienie, myślałem w skali 1:1, zawsze chciałem pracować bezpośrednio z artystą. Taki sposób pracy nie jest możliwy poza pracownią-laboratorium, te relacje zmieniają się przy dużych festiwalach takich jak właśnie „Artkontakt", czy też „Kontperformance i „Videokont" – wcześniejszych wydarzeniach, które z czasem urosły do rangi festiwalu. Wówczas nie miałem już możliwości tak intensywnej współpracy z artystami, ale zawsze uczestniczyłem w procesie powstawania projektu od początku do końca. Od 2007 roku zacząłem realizować większe wydarzenia, jednak trochę inaczej patrzyłem na dobór artystów czy też ustalanie programu. Po 2000 roku zmienił się mój sposób pracy o tyle, że stałem się bardziej kuratorem, zacząłem odchodzić od etosu pracy artystycznej na rzecz pracy organizatorskiej i kuratorskiej. Ważnym czynnikiem w tym procesie była rezygnacja z tworzenia własnej sztuki, postanowiłem wybrać, chociaż nie było to łatwe, właściwie odłączyłem sobie jeden z silników. Jednak z perspektywy czasu sądzę, że zrobiłem dobrze, współkreowanie jest mi po prostu bliższe.

M.R.: Ważnym elementem tego programu były festiwale nowych mediów.

Z.S.: Pod tym względem udało się nam wprowadzić Lublin do grona miast, które rozpoczynały eksplorację nowych mediów. Brakowało wtedy informacji ze świata o nowych zjawiskach. Nikt też w Lublinie nie podnosił tego, jako czegoś ważnego – ani BWA, ani Galeria Biała, choć oczywiście tzw. „nowe media" sporadycznie się tam pojawiały. Wspomniane ośrodki przyglądały się tym zjawiskom, ale nie podejmowały się upowszechniania i prezentowania nowych mediów, które wówczas reprezentowane były głównie przez sztukę wideo. Mieliśmy już wtedy przekonanie, że są to sprawy bardzo ważne, dlatego „Videokont" był poświęcony tylko i wyłącznie tym nowym zjawiskom. Biorąc pod uwagę, jaką rolę odgrywa obecnie nowa technologia i nowe media w tworzeniu wystaw, już wtedy myśleliśmy o teraźniejszości z wychyleniem ku przyszłości. Rzeczą drugorzędną było to, kto jakich używał narzędzi. W ten sposób antycypowaliśmy pewne zjawiska, które upowszechniły się dopiero po 2000 roku. Marzyłem wówczas – i właściwie nic się nie zmieniło do tej pory – o stworzeniu ośrodka zajmującego się sztuką związaną z rozwojem nowych technologii i cyberkulturą. Była na to szansa, co najmniej dwa razy – raz na początku lat 90., kiedy pojawiła się w Lublinie oddolna potrzeba tworzenia takiej sztuki, manifestowana głównie w Koncie i Piwnicy (dla porównania WRO startowało dwa lata wcześniej), drugi raz było to możliwe na początku XXI wieku, za sprawą „Art Kontaktu", który też wygenerował tego typu nadzieje. Ani w jednym ani drugim przypadku nie dało się wykorzystać tych szans z powodu braku zainteresowania ze strony instytucji i braku zaangażowania miasta.

M.R.: W jaki sposób funkcjonował festiwal „Kontperformance"?

Z.S.: „Kontperformance" powstał, jak większość „kontowych" inicjatyw, z potrzeby spotkania się artystów w jednym miejscu i o określonym czasie. Pierwsza edycja poświęcona była w znacznej mierze środowisku lubelskiemu i przyjęta została bardzo entuzjastycznie. Kolejne edycje, rozwijane i poszerzane, doprowadziły do stworzenia „festiwalu", chociaż to raczej sprawa nazwy niż rzeczywistości. „Kontperformance" do końca był wyjątkowym i niszowym spotkaniem performerów, bez pretensji i uzurpacji. Kilka razy gościł w ramach imprezy studenckiej „Kozienalia". Umieszczenie „Kontperformance" w ramach wydarzenia w gruncie rzeczy kulturalno-rekreacyjnego miało swój cel i sens, oczywiście do pewnego momentu, kiedy to zauważyłem, że drogi kultury studenckiej i sztuki tworzonej przez studentów zaczynają biec w zupełnie innych kierunkach. Teraz byłoby nie do pomyślenia, by tego typu niszowe działania artystyczne mogły mieć miejsce w przestrzeniach zdominowanych przez konsumpcję.

M.R.: Jednym z najciekawszych wydarzeń, jednocześnie najbardziej osadzonym w lokalnym kontekście, była organizowana przez ciebie i Magdę Linkowską w 2008 roku seria wystaw i sesja teoretyczna Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena.

Z.S.: Wobec Formy Otwartej (WFO) zrealizowałem po 17 latach pracy w Galerii Kont, we współpracy z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, Centrum Kultury w Lublinie, Muzeum na Majdanku i kilkoma innymi instytucjami. Można by zadać pytanie, dlaczego dopiero w 2008 roku podjąłem ideę, o którą ocierałem się od początku? Widocznie tyle czasu potrzebowałem, aby znaleźć formułę na opowiedzenie o tym, czym Kont jest przesiąknięty – hansenowską ideą Formy Otwartej (FO). Kilka ton sufitu, które wisiało mi nad głową zrobiło swoje, od tego się nie ucieknie . Organizując sesję w ramach sympozjum nie ustrzegłem się pytań, wręcz oskarżeń, m.in. odnośnie zapraszania do udziału w WFO uczniów Hansena. Zaprosiłem tylko Sveina Hatloya i Grzegorza Kowalskiego, gdyż oni stworzyli wyraźne miejsca edukacji związanej z Formą Otwartą, a to dla mnie wobec FO było bardzo ważne. Chciałem podkreślić również wkład Lublina w hansenowskie dziedzictwo i zbadać, w jaki sposób idea FO promieniowała i nadal promieniuje w sztuce, zwłaszcza jak odbierają ją młodzi artyści, tym bardziej, że większość opracowań poświęconych Hansenowi dotyczy wpływu jego idei na architekturę i urbanistykę. Ogromne znaczenie miały dla mnie również rozmowy z Magdą, która pomogła mi konceptualizować to zagadnienie. Wydaje mi się, że Wobec Formy Otwartej było wydarzeniem dość unikatowym, właściwie pierwszą po śmierci Hansena próbą odniesienia się do jego idei z perspektywy artystycznej, osadzonej w ramach teorii sztuki i architektury. W 2010 roku została wydana książka „Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. „Idea – utopia – reinterpretacja", zbiór tekstów pokonferencyjnych, uzupełniony o dodatkowe wątki i nawiązania, pod redakcją Marcina

Lachowskiego, Magdy Linkowskiej i moją.

M.R.: W jaki sposób rozpoczęła się twoja współpraca z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych?

Z.S.: To wszystko działo się bardzo płynnie – może opiszę to na przykładzie: realizując wystawę „Puls fotografii" w Warsztatach Kultury pracowałem w Galerii Kont, a w Lubelskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych byłem skarbnikiem. Część wydarzeń w Warsztatach Kultury realizowałem pracując w Galerii Kont, jak np cykle edukacyjne, które rozpocząłem w Koncie w 2002 roku. Pracowałem w kilku miejscach, co wynikało z ciekawości świata i potrzeby działania ponad partykularnym interesem, choćby w lubelskiej Zachęcie, gdzie nie chodzi o pełnione funkcje, ale o to, co każdy z nas jest w stanie wnieść do realizowanych projektów. Lubelska Zachęta ewoluowała od czasów jej powstania w 2005 roku, obecnie funkcjonuje jako stowarzyszenie oparte na współpracy, w którym mieszają się autonomiczne głosy. Osoby znajdujące się w Zarządzie i w Komisji Rewizyjnej to osoby związane ze sztuką, teoretycy i praktycy, a także osoby, które wspierają Towarzystwo nie będąc formalnie w jego strukturach. Pojawiają się także młodzi ludzie, którzy pomagają w inny sposób, ale również mają wpływ na działalność tej organizacji, zgłaszają swoje pomysły. W ten sposób powstał tygiel idei i możliwości, który bardzo cenię. Funkcję rozstrzygającą ma Zarząd Towarzystwa, jako prezes staram się nadzorować prace, ale nie jestem jednak dogmatykiem. Co charakterystyczne dla Zachęty, jako grupa robimy dużo więcej, niż każdy z nas mógłby zrobić z osobna, zarówno, jeśli mowa o kwestiach programowych jak i finansowych – niby truistyczne, ale jakże piękne. Pewne rzeczy są realizowane wbrew zdrowemu rozsądkowi i wbrew ograniczeniom Zachęty, jako NGO, ale udają się. Sam fakt posiadania kolekcji przez nie-instytucję tworzy dość skomplikowaną sytuację i generuje szereg problemów. Mimo to z powodzeniem Zachęta rozwija się, prowadząc od roku działalność programową w Galerii Lipowa 13, będącą kontynuacją pracy rozpoczętej w 2008 roku w Galerii Rybna 4, którą niestety z powodu braku finansów musieliśmy zamknąć.

M.R.: Pojawił się pomysł, aby wybierać z kolekcji jej elementy i konfrontować z tym, co się obecnie dzieje w sztuce.

Z.S.: Planów wobec kolekcji było bardzo wiele. Kolekcja w całości czy w takich „konfrontacjach" nigdy nie była pokazywana w Lublinie. Była za to zaprezentowana we Lwowie na wystawie „Siła Sztuki" w Lwowskim Pałacu Sztuki w 2010 roku. Najobszerniejsza prezentacja kolekcji w Lublinie miała miejsce w ramach organizowanej przeze mnie w Warsztatach Kultury wystawie „Limes sztuki". Tu jednak położyłem akcent na problem, a nie na ścieżki kolekcji i jej aktualny kształt. Ale myślę, że najbardziej wartościowym obecnie byłoby pokazanie naszej kolekcji według tych kluczy przez kuratora z zewnątrz. Czasami, dla pełniejszego efektu, „wietrzenie" zbiorów należy połączyć z wietrzeniem miejsc, myślę tu o naszym towarzystwie, ale tak samo powinno dziać się w muzeach i innych tego typu miejscach.

M.R.: Opowiedz o współpracy z Warsztatami Kultury.

Z.S.: Moim pierwszym wkładem w tworzenie i budowanie Warsztatów Kultury była organizacja ogólnopolskiego konkursu na identyfikację wizualną Warsztatów, zaraz po powołaniu tej instytucji do życia, w 2009 roku. Kolejnym etapem, jeszcze tego samego roku, była organizacja ABCDESIGN, które współtworzyłem z Moniką Pacewicz. Były to warsztaty i wykłady poświęcone designowi w odniesieniu do przestrzeni Warsztatów Kultury, dążące do stworzenia podwalin pod powstanie nowej, przyjaznej instytucji kultury, wychodząc z założenia, że design może być narzędziem do rozwiązywania problemów. Zaprosiłem wówczas m.in. Sveina Hatloya, Władysława Plutę, Michała Pawlika, Pawła Mikosza i Michała Kracika, którzy prowadzili cztery grupy warsztatowe. Ich zadaniem było zbadać różne obszary funkcjonowania instytucji i wypracować metody pomocne w tworzeniu miejsca otwartego i przyjaznego kulturze i ludziom. Warto podkreślić, że ABCDESIGN to projekt Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych dedykowany Warsztatom Kultury. Tak właśnie wtedy rozumiałem i nadal rozumiem współpracę pomiędzy podmiotami i ich pracę na rzecz idei.

Po ABCDESIGN w Warsztatach Kultury odbyła się m.in. wystawa „Puls fotografii", której kuratorem był Piotr Majewski, a ja wcieliłem się w nową rolę – aranżera wystawy. Co ciekawe, planując układ przestrzenny tej wystawy pierwszy raz obcowałem z zupełnie inną skalą niż w miejscach, w których dotychczas pracowałem np. w Koncie czy lubelskiej Zachęcie, to było dla mnie ogromne wyzwanie. Paulina Zarębska zorganizowała wówczas bardzo ciekawy program edukacyjny dla dzieci i młodzieży, który spotkał się z ogromnym zainteresowaniem. Chyba pierwszy raz dotarło do mnie tak dobitnie, jak ważna jest edukacja najmłodszych i jak ciekawie można ją realizować. Doświadczenie i przemyślenia w tym zakresie wykorzystywałem później, m.in. przy adaptacji w Warsztatach Kultury Interaktywnego Placu Zabaw z WRO we Wrocławiu, który w ciągu pięciu tygodni odwiedziło około 8 tysięcy dzieci z całej Lubelszczyzny.

Praca w Warsztatach Kultury to dla mnie ogromny poligon doświadczeń, gdzie aby wykonać jakikolwiek gest muszę włożyć dziesięć razy więcej energii, czasu i pieniędzy, niż powiedzmy w „normalnej" galerii. Przekłada się to na różne idee i ich wcielenia, jak m.in. wystawa „Limes sztuki", „Humanbomber" Roberta Kuśmirowskiego, czy też ostatnia wystawa „Mikołaj Smoczyński. Retrospektywnie – W stronę przestrzeni", którą współtworzę w sprawdzonym teamie; kuratorem jest Marcin Lachowski, co-aranżerem Michał Fronk, a program edukacyjny przygotowała Paulina Zarębska, w organizacji wspierają nas nieocenione Ania Gładysz i Marta Suproniuk.

M.R.: Wróćmy do Lwowa i do współpracy ze Wschodem, która jest jednym z filarów programu Warsztatów Kultury.

Z.S.: Moja niedługa, bo dopiero dwuletnia, praca „na wschodzie" skupia się na współpracy ze Lwowem i obecnie z Łuckiem. Owszem, osoby z którymi współpracuję przy realizacji projektów wschodnich, nawiązują kontakty m.in. na Kaukazie, Białorusi i w Mołdawii, ale na razie nie przekłada się to na konkretne wspólne wydarzenia artystyczne. Długo dojrzewałem do obrania tego kierunku, aż pojawiła się nieodparta potrzeba opowiedzenia wielu myśli. Pojechałem do Lwowa w słynnym transporcie L kwadrat. Byłem tam pierwszy raz i od razu poczułem się jak w domu. A jak przyjeżdżasz do domu – chcesz się czymś podzielić, oddać coś swojego. Tam, w rozmowach z Vlodko Kaufmannem, Rafałem Kozińskim i Marysią Artemiuk powstał projekt pokazania lubelskiej kolekcji sztuki współczesnej w Lwowskim Pałacu Sztuki. Do dzisiaj nie do końca rozumiem, dlaczego tak gorliwie wszyscy nam to odradzali. Projekt udało się zrealizować. Po wielu trudnościach wystawę otwarliśmy latem 2010 roku pod nazwą „Siła Sztuki". Okazało się, że 3,5 tys. metrów kwadratowych pałacu było powierzchnią w sam raz na właściwe wyeksponowanie prac z lubelskiej kolekcji. Istotnym efektem wystawy, poza prezentacyjnym, były narracje tworzone pomiędzy kolejnymi częściami wystawy, blokami tematycznymi, czy wręcz kolejnymi kondygnacjami budynku. Całość odwoływała się do problemu granicy, ale rozumianej wielopoziomowo – tu wielki wkład miał Marcin Lachowski, który czuwał nad kształtem wystawy. Wystawa „Siła sztuki" miała służyć wymianie myśli, sprowokować do wzajemnej refleksji. Jej przedłużeniem była sesja naukowa poświęcona tworzeniu kolekcji sztuki współczesnej w Polsce i na Ukrainie, w której brali udział m.in. reprezentanci innych polskich, regionalnych kolekcji sztuki współczesnej, powstałych w ramach programu „Znaki Czasu" oraz teoretycy ukraińscy, zajmujący się problematyką kolekcjonowania sztuki współczesnej na Ukrainie. Konferencja została zorganizowana kilkanaście dni później w ramach lwowskiego Tygodnia Sztuki Aktualnej, towarzyszyła jej prezentacja wybranych polskich, regionalnych kolekcji oraz przekrojowa wystawa ukraińskiej sztuki współczesnej. Równolegle do wydarzeń we Lwowie powstała wystawa w Warsztatach Kultury pt. „Ukraiński Zriz", której kuratorem był Vlodko Kaufmanna, a zorganizowana przez Rafała Kozińskiego i Marysię Artemiuk, co dopełniło i dookreśliło cały projekt. Wystawa „Siła Sztuki" była pierwszą przekrojową i reprezentatywną prezentacją polskiej sztuki współczesnej na Ukrainie, natomiast „Ukraiński Zriz" pierwszą problemową wystawą ukraińskiej sztuki współczesnej w Polsce, w której Vlodko Kaufmann podjął się próby opisania tożsamości sztuki ukraińskiej, obciążonej historycznymi i aktualnymi wpływami.

Zbigniew Sobczuk – *kurator sztuki, koordynator, designer, artysta i pedagog.*

1. **Павел Корбус**, «Цела 1», відэа 5’25”, 2011
2-3. **Павел Корбус / Марыя Пожыц**, «Дыялёг», відэапэрформанс, 2007
1. **Paweł Korbus**, „Ciało 1”, video 5’25”, 2011
2-3. **Paweł Korbus / Maria Porzyc**, „dialog”, videoperformance, 2007





Paweł Korbus



1., 2., 4. **Робэрт Кусьміроўскі,** «Экспэрымэнтальная анатамічная студыя», «Белая галерэя», Люблін, 2005
3. **Робэрт Кусьміроўскі**, «Бяз назвы», «Белая галерэя», Люблін, 2002
1., 2., 4. **Robert Kuśmirowski**, „Eksperymentalne Studio Anatomiczne", Galeria Biała, Lublin, 2005
3. **Robert Kuśmirowski**, „Bez tytułu", Galeria Biała, Lublin, 2002







Robert Kuśmirowski



Люблінскі авангард: сьцісла пра мастакоў зь Любліну

Апрацавала Магдалена Лінкоўска

СЛАВАМІР МАЖЭЦ / SŁAWOMIR MARZEC

Нар. у 1962 г. Выпускнік Акадэміі мастацтваў у Варшаве. Дыплём атрымаў у майстэрнях праф. Стэфана Героўскага й праф. Рышарда Вінярскага. Вучыўся ў Kunstakademie Dusseldorf (1987–88); Maisterschule Diploma ў майстэрні праф. Гюнтэра Юкера. З 1988 г. — выкладчык Акадэміі мастацтва ў Варшаве; з 2003 г. — таксама прафэсар Інстытуту архітэктуры краявіду KUL.

Славамір Мажэц займаецца жывапісам, каляжам, фатаграфіяй, інсталяцыяй, аб’ектамі, фільмамі, выкарыстоўвае розныя мастацкія стратэгіі. Асноўнай сфэрай яго зацікаўленьняў зьяўляецца статус вобразу: ягоны спосаб існаваньня, значэньне, існасьць і сэнс мастацтва. Гэтыя праблемы займаюць Мажца пры падрыхтоўцы праектаў, у якіх мастак, падаецца, кожнага разу вяртаецца ў зыходны пункт, да пытаньня аб тоеснасьці твору. У апошнія гады Мажэц часта надае сваім творам назву «Ўсё», якая супрацьстаіць любым спробам катэгарызацыі, адзіна «слушным» перакананьням і ўяўленьням, падкрэсьліваючы важнасьць зьяваў неадназначных, шматвымерных, якія не стасуюцца з актуальнай модай ці запытамі.

ГАННА НАЎРОТ / ANNA NAWROT

Нар. у 1960 г. Выпускніца Інстытуту мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне. Дыплём атрымала ў майстэрні праф. Марыяна Стэльмасіка. З 1985 г. вядзе «Белую галерэю» ў Цэнтры культуры ў Любліне.

Ганна Наўрот у сваёй творчасьці выкарыстоўвае прадметы, зьвязаныя зь цялеснасьцю, своеасаблівa спалучаючы сфэры інтымную й публічную. Гэта могуць быць рэчы, зьвязаныя з рытуалам апрананьня цела, яго ўшанаваньня, аздабленьня ці экспанаваньня ягоных рысаў — словам, перадачы яго значэньня праз пэўны культурны код. Тое могуць быць і прадметы, якія захоўваюць сьляды непасрэднага кантакту зь целам. У інсталяцыях Наўрот сукенкі, гальштукі, прасьціны ператвараюцца ў мастацкія аб’екты, значэньне якіх у выпадковай сіле, зьвязанай зь іхнай схаванай гісторыяй і прыпісанай ім функцыяй, мастацкім жэстам выбару, пераўтварэньнем і зьмяшчэньнем іх у новы кантэкст. Наўрот зьвяртаецца такім чынам да мэтафізыкі будзённасьці, сьлядоў экзыстэнцыі, запісаных у прадметах штодзённага ўжытку, як і да гульні паміж ролямі й грамадзкімі функцыямі.

ІРЭНА НАЎРОТ / IRENA NAWROT

Нар. у 1960 г. Выпускніца Інстытуту мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне. Дыплём атрымала ў майстэрні праф. Марыяна Стэльмасіка. Вядзе Сэктар візуальных ведаў на Мастацкім факультэце UMCS у Любліне.

Ірэна Наўрот займаецца фатаграфіяй, якую фармальна апрацоўвае: размалёўвае, выразае, склейвае, сшывае. Гэтае пераўтварэньне, маніпуляваньне фатаграфічным вобразам служыць выяўленьню тоеснасьці, дасьледаваньню ўласных эмоцыяў, спалучаных зь Іншым і з навакольнай рэчаіснасьцю. Ейнае мастацтва мае экзыстэнцыяльнае вымярэньне й зьяўляецца глыбока аўтабіяграфічным. Наўрот належыць да тых творцаў, якія чэрпаюць натхненьне з узаемадачыненьняў з блізкімі й не баяцца сутыкненьня з пачуцьцямі й эмоцыямі. Ейная творчасьць характарызуецца далікатнасьцю й тонкасьцю, зь якой яна распавядае пра адцьвітаньне, мацярынства, старасьць і неадназначныя сямейныя повязі.

ЛУКАШ ГЛАВАЦКІ / ŁUKASZ GŁOWACKI

Нар. у 1964 г. Выпускнік факультэту жывапісу й графікі Дзяржаўнай вышэйшай школы выяўленчых мастацтваў у Гданьску. Дыплём атрымаў у майстэрні праф. Казімежа Астроўскага й праф. Гуга Лясоцкага.

Лукаш Главацкі займаецца жывапісам, пэрформансам і інсталяцыяй. У сваіх працах часта выкарыстоўвае такія матэрыялы, як дрэва, камень, лёд, попел, а таксама бляху, шкло, мэтал. У некаторых ягоных працах вялікае значэньне мае гук. Цікавяць яго, апрача статусу вобразу, творчы жэст, магчымасьці мастацтва, пытаньні дэструкцыі, страты формы, моманту пераўтварэньня энэргіі, якія мы можам успрыняць як акт стварэньня. Дзеяньні Главацкага прымушаюць сканцэнтравацца на нейкім канкрэтным, на першы погляд няважным і плыткім акце. Мастак узьдзейнічае на ўжываныя матэрыялы зьнешнімі чыньнікамі, такімі як рух, час, тэмпэратура. Часам уключае ў свае пэрформансы й інсталяцыі добраахвотны, сьвядомы або імпульсіўны жэст, выкананы гледачом. Главацкі зьвяртае ўвагу гледача на эмацыйны, часовы аспэкт эстэтычнага перажываньня. З гэтай мэтай ён ужывае мэтафару й выкарыстоўвае «чыстыя» матэрыялы з сымбалічным значэньнем.

ЕЖЫ ЗЫСЬКА / JERZY ZYŚKO

Нар. у 1963 г. Вучыўся ў Інстытуце мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне ў майстэрні Рышарда Ліса (1981–1985). Выпускнік факультэту жывапісу PWSSP ва Ўроцлаве (цяпер Акадэмія мастацтва), дзе атрымаў дыплём у майстэрні Юзэфа Галаса. Стыпэндыят міністра культуры ў 2005–2006 гг. Ляўрэат узнагароды «Ангелюс» у катэгорыі «Мастак году» ў 2005 г.

Ежы Зыська зьяўляецца аўтарам карцін-аб’ектаў, аб’ектаў і інсталяцыяў, звычайна створаных са «знойдзеных» прадметаў. Мастак супастаўляе іх, пераўтвараючы й надаючы ім новыя, часта афарбаваныя сарказмам ці іроніяй, значэньні й функцыі. Выкарыстоўвае матывы, якія зьвяртаюцца да шырока зразуметай хрысьціянскай іканаграфіі, дасьледуе сфэру культурных мітаў і рэлігійных традыцыяў. Сягаючы да канцэптуальнай традыцыі, неаднаразова раскрывае праблематыку анталягічнага й этычнага вымярэньня твору мастацтва. Ягонае захапленьне прадметам як носьбітам значэньняў, з аднаго боку, і матэрыяй, станам яе раскладу або часовасці — зь іншага, дазволіла крытыкам параўнаць яго працы з творчасьцю Ансэльма Кіфэра або Тадэвуша Кантара. Сярод найбольш вядомых ягоных працаў — «Калыханка» (2000) і «Аўталекцыя» (1998/1999), якая належыць да збораў Люблінскай Захэнты.

ДАНУТА КУЦЯК / DANUTA KUCIAK

Нар. у 1963 г. Выпускніца факультэту мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне. Дыплём атрымала ў майстэрні жывапісу Мечыслава Германа. Працуе ў Інстытуце Мастацтва UMCS у Сэктары візуальных ведаў.

Данута Куцяк займаецца фатаграфіяй, пры дапамозе якой выяўляе праблему жаночай тоеснасьці ў кантэксьце грамадзкіх нормаў і роляў. Першыя працы мастачкі, створаныя на пераломе 1980–90-х гадоў, тычыліся тэмы прыроды й уласьцівых ёй ладу й сымэтрыі. Мастачка рабіла чорна-белыя здымкі, што дакумэнтавалі кампазыцыі, для стварэньня якіх яна выкарыстоўвала чорнае або белае палатно й натуральныя матэрыялы: ваду, пясок, каменьне, траву ці птушынае пер’е. Ейная творчасьць радыкальна зьмянілася ў апошняе дзесяцігодзьдзе. Цяпер Куцяк стварае сэрыю інсцэнізаваных партрэтаў, у якіх увасабляе розныя абліччы жаночай асабовасьці, выяўляючы сябе ў масках, макіяжы, касьцюмах, набываючы сугестыўныя позы ў атачэньні гаджэтаў ці прадметаў, характэрных для ўяўленьня аб паказаных ёю тыпах жанчын. Чарговыя сэрыі здымкаў закранаюць пытаньні, зьвязаныя з эротыкай, гульнёй іміджаў і іх функцыянаваньнем у сфэры поп-культуры.

СЛАВАМІР ТОМАН / SŁAWOMIR TOMAN

Нар. у 1966 г. Выпускнік Акадэміі мастацтва ў Кракаве і Ecole Regionale de Beaux-Arts у Рэнэ ў Францыі. Стыпэндыят міністра замежных справаў Францыі (1995) і міністра культуры Польшчы (2002). Ляўрэат мастацкага часопісу «Arteon» у 2001 г. Працуе на Мастацкім факультэце UMCS у Любліне. Выстаўляецца ў краіне й за мяжой.

Мастацтва Славаміра Томана вылучаецца пэрфэкцыйным майстэрствам, гіпэррэальным, ілюзійным спосабам прэзэнтацыі й тэматыкай, якая датычыць захапленьня сьветам рэчаў. Яго цікавяць звароты да сфэры поп-культуры, кіно, эротыкі. З дапамогай жывапісу мастак выказвае захапленьне, якое выклікаюць у нас прадметы штодзённага ўжытку, дэманструе іхны фэтышысцкі характар, а адначасова выяўляе іх банальнасьць, падкрэсьліваючы тым самым ілюзорнасьць людзкіх прагненьняў. Прадмет на карціне Томана незвычайны; абстрагаваны ад кантэксту; ён дрэйфуе на гладкім фоне, пераліваецца сьвятлом і насычаны колерам. Героямі карцінаў могуць быць таблеткі віягры, цацкі, пэрсанажы коміксаў, нэонавыя шыльды, часткі гардэробу, розныя гаджэты. Ушанаваньне прыўкраснага толькі ўзмацняе тут пачуцьцё пусткі, якая хаваецца за прадметам культу.

КАТАЖЫНА ХОЛДА / KATARZYNA HOŁDA

Нар. у 1976 г. Выпускніца факультэту мастацкага выхаваньня UMCS у Любліне, дзе атрымала дыплём скульптара. У 2005–2006 гг. — стыпэндыятка Вышэйшай народнай мастацкай школы ў Аакіркебі (Aakirkeby) на Барнгольме (Данія).

Катажына Холда займаецца жывапісам, прасторавымі формамі й мастацкімі рамёствамі. Закранае такія тэмы, як рэлігія, сымболіка архетыпаў, іканаграфія масавай культуры ў фэміністычным кантэксьце. Апошні цыкль карцінаў Холды пад назваю «Мадоны» прысьвечаны вобразу Божай Маці ў аднясеньні да тэматыкі цялеснасьці, мацярынства й боскасьці жаночага пачатку ў культуры Захаду. Холда пераўтварае тыповыя рэлігійныя ўяўленьні й надае ім новыя значэньні. Яна спалучае хрысьціянскія й паганскія матывы ў традыцыйным, гіерархічным выглядзе жаночых сьвятых, надае ім фэміністычныя сэнсы. Холда сьвядома ўзьдзейнічае на гісторыю мастацтва й хрысьціянскую іканаграфію. У ейных карцінах можна знайсьці сувязі з мастацтвам старажытнай Грэцыі, эгіпэцкім, бізантыйскім мастацтвам. Творчасьць Холды вылучаецца фармальнай дысцыплінай, ашчаднасьцю выяўленчых сродкаў і дакладнасьцю выкананьня.

РОБЭРТ КУСЬМІРОЎСКІ / ROBERT KUŚMIROWSKI

Нар. у 1973 г. Выпускнік Мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Атрымаў дыплём у майстэрні скульптуры праф. Славаміра Анджэя Мялешкі. Стыпэндыят Унівэрсытэту ў Рэнэ ў Верхняй Брэтані. Зьвязаны з Фундацыяй галерэі «Foksal».

Робэрт Кусьміроўскі — адзін з найбольш распазнавальных сучасных польскіх мастакоў. Гэта пэрформэр, аўтар інсталяцыяў, аб’ектаў, здымкаў, малюнкаў. Дэбютаваў у 2002 г. у «Белай галерэі» ў Любліне. На індывідуальнай выставе прэзэнтаваў рэканструкцыю вагону цягніка ў маштабе 1:1. Аб’ект зь пенапласту да неверагоднасьці нагадваў сапраўдны. З прычыны характару працаў Кусьміроўскага часам называюць «геніяльным падробшчыкам». Ягоная творчасьць абапіраецца на матыў tromp l’olei, гульні паміж праўдай і фікцыяй, арыгіналам і копіяй, рэчаіснасьцю й ілюзіяй. Мастак надае сваім акцыям, аб’ектам і інш. поўную ілюзію рэальнасьці, каб увесьці гледача ў зман ці ў стан дэзарыентацыі. Некаторыя зь ягоных дакладна выкананых інсталяцыяў і старанна адрэжысаваных пэрформансаў нагадваюць зьдзяйсьненьне дзіцячых мараў або кадры з папулярных фільмаў ці раманаў.

МАРЫЮШ ТАРКАВЯН / MARIUSZ TARKAWIAN

Нар. у 1983 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём у майстэрні малюнку Яна Грыкі. У 2010 г. браў удзел у міжнароднай біенале мастацтва «Маніфэста».

Марыюш Таркавян рэгіструе рэчаіснасьць з дапамогаю алоўку. Выконвае сотні хуткіх эскізаў, якія зьяўляюцца запісам падзеяў, думак, фантазіяў. Ягоныя малюнкі — гэта партрэты знаёмых, сцэнкі з жыцьця, камэнтары падзеяў. Вялізная частка ягонай творчасьці прысьвечаная функцыянаваньню ў сьвеце мастацтва. Апрача запісаў штодзённага жыцьця галерэі й асяродзьдзя сяброў-мастакоў, Таркавян стварае сэрыі малюнкаў, якія паказваюць ягонае захапленьне гісторыяй мастацтва. Такім чынам паўсталі сэрыі, поўныя гумару, у некалькі сотняў ілюстрацыяў кожная: гэта гісторыя мастацтва паводле Таркавяна («Калёквіюм па гісторыі мастацтва»); выявы вядомых твораў мастацтва («У пошуках мастацтва»); варыяцыі на тэму вядомых твораў мастацтва або выявы твораў, якія не існуюць або яшчэ не рэалізаваныя («У прадбачаньні мастацтва»).

ТОМАШ МАЛЕЦ / TOMASZ MALEC

Нар. у 1969 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём па графіцы й малюнку. З 1999 г. — супрацоўнік сэктару праектнай графікі й літаграфіі ў роднай вучэльні.

Томаш Малец займаецца перадусім графікай і стварае аб'екты, якія зьяўляюцца іранічным камэнтаром да мітаў і стэрэатыпаў, якія бытуюць у грамадзтве. Ён ініцыятар стыхійных акцыяў і мастацкіх імпрэзаў. Яго цікавяць чалавечыя ўзаемадачыненьні, якасьць якіх вызначае сапраўдны ўзровень культуры дадзенага грамадзтва, у адрозьненьне ад тэхналягічнай прасунутасьці ці стану ведаў, што пазбаўленыя сэнсу й нават небясьпечныя для чалавека бяз моцнай маральнай асновы. У сваёй працы Малец часта зьвяртаецца да тэматыкі нацыянальных і рэлігійных забабонаў, рэпрэсіяў у дачыненьні да габрэяў. У найноўшых працах мастака відавочная зацікаўленасьць знакам, словам, вершам як носьбітамі значэньняў. Гэтыя творы зьяўляюцца спробай знайсьці новую, унівэрсальную візуальную мову для апісаньня складаных міжчалавечых стасункаў, няўлоўных для перадачы любымі вядомымі сродкамі.

ЭЛІЗА ГЕЙЛІ / ELIZA GALEY

Нар. у 1978 г. Выпускніца мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём па графіцы й сітадруку атрымала ў майстэрні праф. Гжэгажа Мазурка. Дадатковы дыплём — у майстэрні Яна Грыкі.

Эліза Гейлі вядомая найперш праектамі, у якіх яна выкарыстоўвала мэтад пісьма / маляваньня сыстэмай Брайля й якія часта дапаўняла відэапраекцыямі. У працах мастачкі нярэдка зьяўляюцца згадкі пра ўзаемадачыненьні з блізкімі. Гейлі шукае ўласнай тоеснасьці праз працу над памяцьцю, дасьледаваньне каранёў, вывучэньне генэалягічнага дрэва жанчын сваёй сям'і. Ейныя працы выклікаюць пачуцьцё працягу й прыналежнасьці, гэта спроба адказаць на пытаньне пра прызначэньне й лёс. Прыцягваючы да іх прачытаньня дотык, Гейлі запрашае гледача да фізычнага кантакту з творам і да рэфлексіі пра магчымасьці ўспрыманьня. Чыстыя, белыя аркушы з пэрфарацыяй, пры дапамозе якіх мастачка пазначае контур уласнай постаці, абрыс твару, фрагмэнты цела, зьяўляюцца ледзь відочным запісам пачуцьцяў, гульнёй паміж бачным і нябачным, фізычным і тым, што паддаецца адно інтуіцыі.

ПАВЕЛ КОРБУС / PAWEŁ KORBUS

Нар. у 1983 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём атрымаў у майстэрні скульптуры праф. Адама Мыяка.

Павел Корбус займаецца інсталяцыяй, фільмам, скульптурай і пэрформансам. Ён таксама сцэнограф і тэатральны актор. Яго цікавяць пытаньні цялеснасьці, на якую ўзьдзейнічаюць супрацьлеглыя сілы, розныя культурныя ўплывы, досьвед, эмоцыі, неўсьвядомленыя магчымасьці. Мастак дасьледуе стасункі паміж стрыманасьцю, адпрэчваньнем цела й прыемнасьцю. Разьдзіранае спрэчнымі патрэбамі й культурнай дысцыплінай цела існуе ў стане няўпэўненасьці ў самім сабе. З аднаго боку, яно адчувае сваю крохкасьць, недасканаласьць, зь іншага — захапленьне ўспрыманьнем, магчымасьцямі органаў пачуцьцяў і сэксуальнасьцю. Мастацкія акцыі Корбуса ствараюць нештодзённыя сытуацыі й шакавальныя вобразы, яны зьяўляюцца спробай асвоіць адметнасьць, знайсьці пачуцьцё бясьпекі ў прасторы, абумоўленай правіламі, прынцыпамі й грамадзкімі кодамі.

ЦЭЗАРЫ КЛІМАШЭЎСКІ / CEZARY KLIMASZEWSKI

Нар. у 1971 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём у майстэрні друку праф. Зьдзіслава Нядзьведзя.

Цэзары Клімашэўскі займаецца графікай, стварае аб'екты й макеты. Ягоныя працы дасьледуюць канцэпцыю чалавека, вызначанага праз ідэалягізаваныя й міталягізаваныя прастору й час. Макеты, зробленыя мастаком, адлюстроўваюць напалову рэальныя, напалову фантастычныя, футуралягічныя, архітэктанічныя прасторы, у якіх мастак зьмяшчае маленечкія фігуркі людзей. Створаныя Клімашэўскім аб'екты маюць дачыненьне да сфэраў улады й сілы, адваротным бокам якіх зьяўляюцца сьмерць і дэструкцыя. Сярод ягоных самых распазнавальных працаў — выстаўлены ў 2006 г. «Галіяф», копія лёгкага нямецкага бронетранспартэру часоў Другой сусьветнай вайны, зробленая мастаком у маштабе 1:1. Транспартэр быў сканструяваны такім чынам, каб машына магла рухацца па галерэі й каб можна было залезьці ў яе. Аднак, каб быць унутры, даводзілася прыняць позу эмбрыёна. Вайсковыя, міталягічныя й рэлігійныя асацыяцыі зьяўляюцца цэнтральнымі матывамі творчасьці Клімашэўскага, як і важная для яго тэма трансфэру — перамяшчэньня й падарожжа.

ЯРАСЛАЎ КАЗЯРА / JAROSŁAW KOZIARA

Нар. у 1967 г. Выпускнік акадэміі мастацтваў у Варшаве. Дыплём плякатыста ў майстэрні плякату Мацея Ўрбаньца.

Яраслаў Казяра — пэрформэр, аўтар тэатральнай, пленэровай і тэлевізійнай сцэнаграфіі. Займаецца графікай (быў аўтарам графічнага афармленьня іміджу гурту «Voo Voo»), праектуе кнігі, плякаты, вокладкі дыскаў, графічныя знакі. Робіць вялізныя прасторавыя інсталяцыі й land art. Апрача таго, зьяўляецца фэльетаністам і камэнтатарам грамадзкага жыцьця Любліну. Адной з выбітных рысаў Казяры зьяўляецца захапленьне народным і першабытным мастацтвам. Мастак выконвае геамэтрычныя арнамэнты зь перакуленых трохкутнікаў, зыгзагаў, колаў, спрошчаных чалавечых фігурак. Выкарыстоўвае арганічныя формы, салярныя сымбалі й заамарфічныя матывы. Адна зь ягоных самых вядомых працаў — вялізны land art, які ўяўляе сабой знакі ў выглядзе рыб, якія сымбалізуюць вольнае плаваньне. Праца выкананая на мяжы паміж Эўразьвязам і Ўкраінай у Даўгабычове.

ПАЎЛІНА САДОЎСКА / PAULINA SADOWSKA

Нар. у 1985 г. Выпускніца мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Атрымала дыплём у майстэрні Яна Грыкі. Навучаньне скончыла з узнагародай рэктара.

Паўліна Садоўска займаецца жывапісам і анімаванымі фільмамі. Мастачку цікавіць спалучэньне надзвычайнага са звыклым, знаёмым. Свае, зазвычай чорна-белыя, карціны Садоўска запаўняе ананімнымі постацямі, узятымі з «паўсядзённага ўяўленьня», з часопісаў і старых здымкаў, і разьмяшчае іх на фоне дзіўнай, фантастычнай прасторы. Часам гэта краявід, у якім зьяўляюцца сюррэалістычныя матывы, часам нявызначаная прастора, што траціць форму, размытая пляма фарбы, заляпанае палатно. Карцінамі кіруе закон сну, у якім ня дзейнічаюць правілы лёгікі. Цяжка акрэсьліць кантэкст і час, у якім функцыянуюць постаці. Фільмы Садоўскай вытрыманыя ў падобнай манеры. Ейная творчасьць характарызуецца пачуцьцём надзвычайнасьці, рэалістычна паказаныя фрагмэнты карціны сутыкаюцца з абстрактнымі матывамі, яны нагадваюць успамін, імгненьні зь нейкай гісторыі, страчаныя эпізоды якой давядзецца аднавіць ва ўяўленьні.

КАМІЛЬ СТАНЬЧАК / KAMIL STAŃCZAK

Нар. у 1980 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Дыплём жывапісу атрымаў у майстэрні праф. Станіслава Жукоўскага. Працуе ў родным унівэрсытэце.

Мастак займаецца жывапісам, графікай, стварае аб'екты, інсталяцыі й рухомыя прылады. Карціны Станьчака вытрыманыя ў сюррэалістычнай стылістыцы, часам маюць эфэкт ілюзіі. Тое ж можна сказаць і пра ягоныя аб'екты, якія зьяўляюцца дакладнай копіяй прадметаў у зьмененым маштабе. Аднак у Станьчака зварот да сапраўдных формаў зьяўляецца наўмыснай гульнёй значэньняў, рэчаіснасьць закліканая выявіць схаваныя сфэры незвычайнага. Творчасьць Станьчака характарызуецца пачуцьцём абсурду, сюррэалістычным гумарам, раптоўным сутыкненьнем формы й функцыі, якія выклікаюць пачуцьцё дзіўнасьці й няпэўнасьці. Яго цікавяць прадметы й месцы, якія маюць, паводле Эрнэста Маліка, «няпэўную функцыю» й «нявызначаную тоеснасьць».

ДАРЫЮШ КАРОЛЬ / DARIUSZ KOROL

Нар. у 1966 г. Выпускнік Інстытуту мастацкага выхаваньня ў Любліне (1989–1994). Дыплём па жывапісе атрымаў у майстэрні праф. Марыяна Стэльмасіка.

Дарыюш Кароль займаецца жывапісам, пэрформансам, рэалізуе канцэптуальныя праекты. Асноўнай сфэрай ягоных зацікаўленьняў зьяўляецца карціна, яе ідэя, працэс стварэньня й успрыманьня. Мастак стварае нетрывалыя карціны з дапамогай сажы, якая паступова зьнікае з паверхні палатна, пакідаючы такім чынам пытаньне аб існаваньні твору й гуляючы з традыцыяй жывапісу. Кароль зьяўляецца аўтарам кантраверсійных мастацкіх праектаў, такіх як вэрнісаж («Карціны», 2004), падчас якога замест прэзэнтацыі карцінаў адбываецца напалову пастановачная, напалову спантанная размова пра іх. Асабліва істотны для аўтара працэс прачытаньня, распазнаваньня твору мастаком, форма, у якой твор запамінаецца, і працэс ягонай міталягізацыі. Адзін з польскіх мастацкіх крытыкаў, Лукаш Гузэк, заўважыў, што Кароль займаецца страчанай «аўрай» твору, пра якую пісаў Уолтэр Бэнджамін. «Кароль, можна сказаць, — піша Гузэк, — прадстаўляе арыгіналы сваіх эфэмэрных карцінаў самім сабе, а займаецца менавіта іхнай аўраю. Праз канцэптуалізацыю сваіх карцінаў ён адрывае аўру ад твораў і надае ёй самастойнае існаваньне».

ЯКУБ ЦЕНЖКІ / JAKUB CIĘŻKI

Нар. у 1979 г. Выпускнік мастацкага факультэту Інстытуту мастацтва UMCS у Любліне. Атрымаў дыплём з адзнакаю ў майстэрні жывапісу праф. Яцка Вайцехоўскага. Працуе на пасадзе асыстэнта Мастацкага факультэту UMCS у Сэктары жывапісу й малюнку II. Ляўрэат некалькіх конкурсаў жывапісу (між іншых, Grand Prix Фонду імя Францішкі Эйбіш).

Якуб Ценжкі малюе карціны, вытрыманыя ў рэалістычнай манеры, якія паказваюць прадметы штодзённага ўжытку так, што прыадкрываецца іхны ўтоены характар. Сярод гэтых рэчаў могуць быць вышчарбленыя часам і ўжываньнем старыя батарэі, паштовыя скрыні, фрагмэнты электраправодкі, лесьвічкі зь дзіцячых пляцовак. Мастака цікавяць матэрыя, колер і фактура прадметаў, выгляд якіх, перададзены з дапамогай мастацкіх сродкаў, раптам робіцца іншым, захапляльным, быццам убачаным наноў. Ценжкі бярэ банальны фрагмэнт рэчаіснасьці й пераносіць яго ў сымбалічнае й эстэтычнае вымярэньне. Характэрная для кампазыцыі рытмічнасьць лініяў, паўтаральнасьць элемэнтаў, незвычайная дакладнасьць і калярыстыка перадаюць эмацыйны стан аўтара. Холад і цяжкая танальнасьць некаторых працаў гуляе з характарам дадзенага прадмету, зьедзенага іржою, зробленага з ідэнтычных, бясконца паўтаральных элемэнтаў. У іншых працах блiскучая паверхня й жывы колер перадаюць пачуцьцё лёгкасьці й прасторы.

ВАЛЬДЭМАР ТАТАРЧУК / WALDEMAR TATARCZUK

Нар. у 1964 г. Выпускнік UMCS у Любліне. Атрымаў дыплём у майстэрні мастацтва праф. Марыяна Стэльмасіка й ад'юнкта Мікалая Смачыньскага.

Вальдэмар Татарчук займаецца мастацтвам пэрформансу, зьяўляецца заснавальнікам і куратарам Асяродку пэрформансу ў Любліне, а таксама сузаснавальнікам Люблінскага Таварыства заахвочваньня мастацтва. Супрацоўнічае з Цэнтрам сучаснага мастацтва «Ўяздоўскі замак» у якасьці куратара імпрэзаў у сфэры пэрформансу. З 2010 г. выконвае функцыі дырэктара галерэі «Лябірынт». У сваіх працах зьвяртаецца да праблемы досьведу індывідуума ў кантэксьце ўлады, гвалту й аспрэчваньня каштоўнасьцяў. Закранае таксама экзыстэнцыйныя пытаньні: памяць, цялеснасьць. Ягоныя апошнія пэрформансы палягалі на далікатным узьдзеяньні на публічную прастору, у якой мастак пакідае нетрывалыя сьляды прысутнасьці ў выглядзе надпісаў, словаў, зробленых з матэрыялаў, знойдзеных на месцы, такіх як пыл, лісьце, вада, попел. Як і іншыя, мастак пакідае свой уласны, такі самы парадаксальна нязначны, мімалётны й незаўважны сьлед, які павінен запомніцца, адбіцца ў гісторыі й упісацца ў працэс бесьперапыннага руху матэрыі.

ЯН ГРЫКА / JAN GRYKA

Нар. у 1959 г. Выпускнік Інстытуту мастацкага выхаваньня ў Любліне. Атрымаў дыплём па жывапісе ў майстэрні Марыяна Стэльмасіка. Працуе на Мастацкім факультэце UMSC у Любліне, дзе вядзе майстэрню выяўленчых сродкаў і малюнку.

Ян Грыка ў сваёй творчасьці выкарыстоўвае розныя формы выказваньня, такія як фатаграфія, відэа ці пэрформанс. Найбольш пасьлядоўна ён ужывае формулу інсталяцыі. Выкарыстоўвае нетрывалыя, крохкія натуральныя субстанцыі (мука з вадой, яйкі, шаўковыя ніткі), а таксама прадметы, аблепленыя дробкамі цеста, якія былі прэзэнтаваныя падчас выставы «ТЫП 650» («Белая галерэя», 2010). У сваіх працах акцэнтуе працэсуальны, нетрывалы характар мастацкага дзеяньня. Спалучае прастату матэрыялу з традыцыйнай сымболікай (камунія, транссубстанцыя) і адначасова зь вельмі прыватным, пасьлядоўным «стылем пазначэньня рэчаіснасьці», які адкрывае два полюсы: татальнасьці мастацкай візіі й «мінімалістычнага» ўмяшаньня мастака ў навакольны сьвет.

Люблінская мапа галерэяў сучаснага мастацтва

Марцін Лахоўскі

Гісторыя люблінскіх галерэяў сучаснага мастацтва пачалася ў сярэдзіне 1950-х. Найстарэйшая зь іх — Бюро мастацкіх выставаў (BWA) — была створаная ў 1956 годзе й у наступныя дзесяцігодзьдзі зьдзейсьніла шматлікія мастацкія праекты. Апрача BWA, асабліва важнае месца займаюць «Белая галерэя», галерэя «Конт», а таксама самая маладая зь іх, зьвязаная зь Люблінскім Таварыствам заахвочваньня мастацтва галерэя «Ліпова, 13».

BWA пасьлядоўна прэзэнтавала мастацтва, якое ўзыходзіла да спадчыны вядомых мастакоў з кола ньюавангарду. «Белая галерэя» й «Конт» сваю дзейнасьць грунтавалі — асабліва ў першыя гады — на прэзэнтацыі наймаладзейшага, дэбютанцкага пакаленьня люблінскіх мастакоў. У сваю чаргу, галерэя «Ліпова, 13» старалася спалучаць спадчыну авангардных пошукаў з актуальнымі праблемамі мастацтва новых мэдыяў і крытычным аналізам публічнай прасторы. Гэтыя галерэі надзвычай адэкватна рэагавалі на выклікі й стваралі мастацкую прастору для новых плыняў і кірункаў сучаснага мастацтва. Іхная адрознасьць дазволіла замацаваць — у маштабе Любліну — найважнейшыя мастацкія тэндэнцыі апошніх дзесяцігодзьдзяў. Дзякуючы разьвітым міжнародным кантактам галерэі ўпісаліся і ў кантэкст мастацкай сытуацыі Сярэдняй і Ўсходняй Эўропы.

Бюро мастацкіх выставаў (цяпер галерэя «Лябірынт»)

Гэта найстарэйшая ўстанова, зьвязаная з сучасным мастацтвам. Створаная ў 1956 годзе першапачаткова як аддзел Цэнтральнага Бюро мастацкіх выставаў Варшавы, ад пачатку сваёй дзейнасьці імкнулася спалучаць выставы, зьвязаныя з мастацкай традыцыяй, з адважнымі пошукамі, якія прасоўвалі як польскае авангарднае мастацтва (Grupa Zamek), гэтак і эўрапейскае. Бюро адыграла важную ролю, інтэгруючы агульнапольскія авангардныя мастацкія асяродзьдзі (напрыклад, праз арганізацыю I Сымпозіюму мастакоў і навукоўцаў у Пулавах у 1966 годзе). Аднак асаблівай дынамікі люблінскае Бюро мастацкіх выставаў дасягнула на пачатку 1980-х, калі ягоным дырэктарам стаў Анджэй Мрочак.

Дзейнасьць Бюро мастацкіх выставаў у Любліне ў 1980-х набыла новы характар, акрэсьлены спэцыфічнай грамадзка-палітычнай сытуацыяй пачатку дзесяцігодзьдзя. Легалізацыя прафсаюзу «Салідарнасьць» і стварэньне ў межах BWA аднаго зь першых прафсаюзных колаў у Любліне спрыялі аўтанамізацыі галерэі ад цэнтральных структураў. У траўні 1981 году на пасаду дырэктара BWA прызначылі гісторыка мастацтва Анджэя Мрочка — пры падтрымцы незалежных творчых колаў, у тым ліку суполкі прафсаюзу «Салідарнасьць» у BWA і Саюзу мастакоў. Мрочак быў актыўнай фігурай у люблінскім мастацкім жыцьці 1970-х. Да таго ён вёў галерэю «Лябірынт» і выконваў функцыі куратара ў BWA. Прымаючы пасаду дырэктара BWA, ён абраў два прыярытэты: з аднаго боку, рэалізацыя дзейнасьці, зьвязанай са статутам BWA (распаўсюд сучаснага мастацтва), зь іншага — ажыцьцяўленьне пасьлядоўнай аўтарскай праграмы, сфармуляванай яшчэ ў галерэі «Лябірынт», якая закрылася пасьля сыходу Мрочка.

Першай аўтарскай выставай Мрочка ў BWA была прэзэнтацыя творчасьці Ежы Бэрэса (1981), на якой мастак выканаў пэрформанс «Дыялёг з Марсэлем Дзюшампам». Да мастакоў, асабліва зьвязаных з галерэяй BWA ў 1980-х, належалі Дабраслаў Багіньскі, Януш Балдыга, Ян Бэрдышак, Ежы Бэрэсь, Зьдзіслаў Квяткоўскі, дуэт «Квекулік», Анджэй Лаховіч, Наталя LL, Анджэй Партум, Юзэф Рабакоўскі, Мікалай Смачыньскі, Ян Сьвідзінскі, Зьбігнеў Варпэхоўскі.

Аднак спэцыфіку дзейнасьці BWA вызначылі групавыя выставы, якія ўпісваліся ў канцэптуальную традыцыю 1970-х. Першая такая выстава прэзэнтавала дакумэнтацыю пленэру ў Асеках (1982). Двухдзённае мерапрыемства, апрача візуальнага шэрагу, уключала цыкль выступаў і рэфэратаў, якія раскрывалі характар кашалінскай імпрэзы і — шырэй — зьмены ў сучасным мастацтве. Наступныя супольныя прэзэнтацыі, у тым ліку «Запісы I» (1983), «Інтэлектуальная плынь у польскім мастацтве пасьля Другой сусьветнай вайны» (1984–1985), «Запісы II» (1986), «Зь мінуўшчыны да бясконцасьці» (1987), «Пэрформансы сёньня» (1990), належалі да сучасных авангардных практык.

BWA было адным зь нешматлікіх месцаў, на якія падчас ваеннага становішча не распаўсюджваўся мастацкі байкот, у адрозьненьне ад шматлікіх афіцыйных установаў. Гэта спрыяла разьвіцьцю галерэі, якая сталася магнітам для авангарднай творчасьці ў тагачаснай Польшчы. Шматлікія выставы й сустрэчы фармавалі цэласную й пасьлядоўную праграму BWA, адбіткам якой былі, з аднаго боку, далейшае разьвіцьцё, а зь іншага — перафармуляваньне канцэптуальнага мастацтва з дапамогай самастойнай, вызначанай, аналітычнай мовы. Мультымэдыйныя акцыі й пэрформанс з гэтай сфэры ў 1980-х ставілі акцэнт на духоўны й індывідуальны пачатак у мастацтве.

Больш выразным зрабіўся чыньнік індывідуальнай экспрэсіі, а галерэя, як і назвы чарговых паказаў, рабілася сфэрай «засяроджанасьці» (Ян Бэрдышак — «Сканцэнтраваныя сфэры», 1981, Наталя LL — «Станы засяроджанасьці»). Выставы галерэі аб'ядноўваў пошук — у мове сучаснага мастацтва, у новых мэдыях — айчынных элемэнтаў, сфармаваных пазыцыяй, заснаванай на рамантычнай традыцыі. Новыя мастацкія тэхнікі дапамагалі пазначыць уласную пазыцыю, акрэсьленую экзыстэнцыяльнымі сэнсамі. Гэтая рамантычная пазыцыя, да якой дадаваліся пошукі ў сфэры новых мэдыяў, таксама фармавала тоеснасьць галерэі BWA, гуртуючы вакол яе творцаў рознага паходжаньня, якія дэбютавалі ў 1970-х.

У 1990-х, пасьля зьмены грамадзкага ладу, галерэя стала асяродкам супраціву шырокай плыні масавай культуры, якая нарадзілася ў новай рэчаіснасьці свабоднага рынку.

Галерэя, якую вёў Андрэй Мрочак, па-майстэрску карыстаючыся шырокай палітрай мастацкіх пазыцыяў, прэзэнтавала мастацтва новых пакаленьняў, прадказваючы радыкальныя мастацкія зьмены, патэнцыял якіх выявілі наступныя дзесяцігодзьдзі.

Своеасаблівым падсумаваньнем дзейнасьці BWA і адначасова далейшым разьвіцьцём ідэі вялікіх, сынтэтычных прэзэнтацыяў была выстава «Аўтаномны канцэптуальны рух у Польшчы» (2002, куратар — Зьбігнеў Варпэхоўскі), якая пацьвердзіла, што менавіта гэты кірунак быў крыніцай інспірацыі ды інтэрпрэтацыі ў праграме BWA. Анджэй Мрочак ва ўступе да каталёгу пісаў пра выбар, які ён зрабіў шмат гадоў таму, у першай палове 1970-х, калі зьявіліся «першыя выставы польскага, і ня толькі польскага, канцэптуальнага мастацтва». Гэтая выстава — ужо ў новай рэчаіснасьці — была своеасаблівым вяртаньнем да крыніцаў. На ёй былі экспанаваныя піянэрскія для канцэптуальнага руху Польшчы праекты Зьбігнева Длубака, Марка Канечнага, Анджэя Лаховіча, Наталі LL, Анджэя Партума, Юзэфа Рабакоўскага, Яна Сьвідзіньскага, Зьбігнева Варпэхоўскага, Кшыштафа Зарэмбскага. «Гэта, між іншым, дзякуючы ім, — пісаў Мрочак, — была рэалізаваная й працягнутая праграма [BWA]».

Зь 2010 году BWA вядзе Вальдэмар Татарчук, які, разьвіваючы спадчыну Анджэя Мрочка, рэалізуе праграму, якая абапіраецца галоўным чынам на прэзэнтацыі эўрапейскага й далёкаўсходняга мастацтва. У сваю праграму Татарчук увёў новыя, адрозныя акцэнты, зьмясьціўшы галерэю ня столькі ў сфэры аўтаномных мастацкіх каштоўнасьцяў, колькі ў кантэксьце пераўтварэньняў сучаснай культуры, аспрэчваньня розных зьяваў і пазыцыяў. У 2010 годзе была зьмененая й назва ўстановы, адбылося сымбалічнае вяртаньне да галерэі, якую Мрочак вёў у 1970-х, — «Лябірынт».

Галерэя «Конт»

Галерэя «Конт» была створаная ў 1978 годзе ў будынку на ўскрайку мікрараёну імя Юліюша Славацкага ў Любліне, запраектаванага Оскарам і Зофʼяй Хансэнамі. Пра выключнасьць гэтага месца сьведчыць унікальная, вельмі своеасаблівая архітэктура. Унівэрсытэцкі кантэкст, а таксама стыхійнае, нон-профітнае функцыянаваньне — рысы, якія вызначылі праграму галерэі.

Гэтае месца сталася «выстаўным фонам» імпрэзаў мастацкіх і адукацыйных, грамадзкіх, групавых і індывідуальных, пэрформэрскіх і жывапісных, мультымэдыйных і лічбавых. «Конт» быў праграмна адкрыты, ня меў ніякіх стылістычных межаў. Тут прэзэнтавалі перадусім працы маладых мастакоў і студэнтаў, творчасьць якіх выходзіла за рамкі акадэміі. У кола зацікаўленьняў «контаўцаў» уваходзіла непасрэднае мастацтва, пазбаўленае ідэалізацыі й эстэтызацыі, часта непрывабнае візуальна. Галерэя імкнулася дасьледаваць новае прызначэньне мастацтва, асабліва гэта тычылася мастацкіх акцыяў, заснаваных на новых тэхналёгіях, і грамадзкіх праектаў.

«Конт» паўстаў з ініцыятывы студэнтаў Інстытуту мастацкага выхаваньня Ўнівэрсытэту імя Марыі Складоўскай-Кюры (цяпер мастацкі факультэт UMCS) у Любліне. Ініцыятарамі былі Пшэмыслаў Карвоўскі, Станіслаў Коба, Януш Скаўрон і Малгажата Шчур. У 1978–1980 гадах галерэю ўтрымлівала група актыўных студэнтаў, сярод якіх, апрача згаданых, былі Марэк Андала, Славамір Гаюсь, Эўгеніюш Юзэфоўскі, Зьдзіслаў Квяткоўскі, Уладыслаў Жукоўскі. У 1980 годзе ўзьнікла група «Анэкс», якая складалася з жывапісцаў і графікаў, яна й вяла «Конт» да самага ягонага закрыцьця ў 1981 годзе, падчас увядзеньня ў Польшчы ваеннага становішча.

У 1983 або 1984 годзе памяшканьне пераняла новая група студэнтаў — дзеля майстэрні. Групу складалі Марэк Адамчук, Анджэй Цешыньскі, Дарыюш Грычон і Адам Кавалеўскі, час ад часу далучаліся Міраслаў Грамада й Веслаў Ендрушчак. «Конт» у тую пару выразна зьмяніў свой статус з галерэі на адкрытую майстэрню, у якой падпрацоўвалі, між іншых, Малгажата Кляпадла, Дарыюш Ліпскі, Зьбігнеў Мольскі й Кшыштаф Салавей. У 1986 годзе паўсталі адзін з самых важных праектаў «Конту» — «Маё Wilde», а таксама легендарная група «Riders of the lost black Volga». У той час у групе мастакоў «Конту» зьявіліся Дарыюш Фадчук і Вальдэмар Татарчук, якія разам з Марыяй Фідар, Дарыюшам Грычонам і Кшыштафам Салаўём стварылі групу «Pierś od Słonięta» («АдСЛОНкі грудзей»), пазьней «PoS». Фадчук і Татарчук «упырснулі новую энэргію й працягнулі ранейшыя тэндэнцыі ці, хутчэй, іхную адсутнасьць», — згадваў Дарыюш Грычон. У чэрвені 1991 году Фадчук і Татарчук арганізавалі выставу пад назвою «Разьвітаньне з галерэяй «Конт», якая фармальна завершыла чарговы пэрыяд у гісторыі галерэі.

У студзені 1992 году «Конт» аднавіў дзейнасьць пад кіраўніцтвам Агнешкі Корсак і Зьбігнева Собчука, якія зьмянілі стыль працы галерэі, спалучаючы адкрытасьць і стыхійны праграмны падыход з забесьпячэньнем арганізацыйнага тылу, неабходнага для функцыянаваньня галерэі ў дынамічнай, зьменлівай

Галерэя «Лябірынт» / «Labirynt»
20-112 Lublin, ul. Grodzka 5A
www.labirynt.com
e-mail: galeria(at)labirynt.com
Дырэктар: Вальдэмар Татарчук / Waldemar Tatarczuk

«Белая галерэя» / «Galeria Biała»
Centrum Kultury w Lublinie,
20-016 Lublin, ul. Narutowicza 32
www.free.art.pl/biala/biala.htm
e-mail: bial(at)ck.lublin.pl
Кіраўнікі: Ганна Наўрот, Ян Грыка / Anna Nawrot, Jan Gryka

рэчаіснасьці 1990-х. Новае кіраўніцтва, зь якім спарадычна супрацоўнічалі, між іншымі, Войцех Бабровіч, Дарыюш Кароль, Яраслаў Казяра, Мацей Сэнчава, узбагаціла праграму новымі кірункамі й мастацкімі тэндэнцыямі, дадаліся ў тым ліку відэамастацтва, крытычнае мастацтва, аўдыёарт. Галерэя распачала прапаганду мастацтва новых мэдыяў, арганізуючы першае спатканьне «Videokont». У красавіку 1993 году ў супрацоўніцтве з клюбам «Піўніца» быў арганізаваны першы фэстываль відэамастацтва ў Любліне «Люблінскія прэзэнтацыі відэамастацтва». Абедзьве падзеі былі аднымі зь першых падобных у Польшчы.

На пераломе 1992–1993 гадоў галерэя «Конт» фармальна стала часткай арганізацыйнай структуры Акадэмічнага Цэнтру культуры Ўнівэрсытэту імя Марыі Складоўскай-Кюры ў Любліне, аднак фізычна засталася ў будынку інтэрнату UMCS на вуліцы Зана, 11.

З 1993 году галерэю «Конт» вядзе Зьбігнеў Собчук. Выставы дэманстравалі экспэрымэнты з новымі тэхналёгіямі, важнай рэччу заставаўся й пэрформанс. У 1990-х адбыліся шматлікія фэстывалі, якія дэманстравалі творчасьць і маладых, і прызнаных ужо мастакоў («Кантакты», 1993, «Люблінскія прэзэнтацыі відэамастацтва», 1994–95, фэстываль пэрформансу «Kont-performance», 1996–99). У 2000 годзе галерэя «Конт» у супрацы з Асяродкам пэрформансу Цэнтру культуры ў Любліне арганізавала Эўрапейскі фэстываль пэрформансу й новых мэдыяў «Artkontakt». У той самы год галерэя завязала супрацоўніцтва й зь Міжнародным таварыствам мастакоў «fabs», пачаўшы выстаўляць і творцаў, зьвязаных з гэтай суполкай. З 2001 году галерэя распачала адукацыйную дзейнасьць, зьвязаную з прэзэнтацыяй і камэнтаваньнем найноўшых зьяваў у мастацтве. Першым цыклем у межах гэтай праграмы быў «MEDIA ART KONTAKT прэзэнтуе», рэалізаваны ў 2002–2003 гадах. У «Конт» для выставаў і дакладаў запрашалі аўтарытэтных куратараў, крытыкаў, дырэктараў фэстываляў і мастакоў. Апрача таго, галерэя дакумэнтавала найважнейшыя польскія й эўрапейскія мастацкія мерапрыемствы.

У наступныя гады галерэя падтрымлівала арганізацыю мастацкіх фэстываляў, завязваючы стасункі з творчымі коламі Познані, Торуні, Кракаву, Гданьску, Лодзі, Уроцлаву. Спалучаючы камэрную прастору з паказамі эфэмэрнага мастацтва, галерэя пераступала межы мастацкіх сродкаў, зьвяртаючы ўвагу на зьменлівыя грамадзкія праблемы, такім чынам зьвяртаючыся да Хансэнаўскай ідэі «Адкрытай формы». У 2010 годзе Зьбігнеў Собчук спыніў супрацу з галерэяй, завяршаючы гэты творчы й гераічны этап ейнай дзейнасьці.

«Белая галерэя»

«Белая галерэя» існуе з 1985 году ў межах Цэнтру культуры ў Любліне. Яе нязьменна вядуць Ганна Наўрот і Ян Грыка. Адпачатку ейная праграма стваралася ў апазыцыі да канцэптуальнай, аналітычнай традыцыі, сфармаванай у Бюро мастацкіх выставаў. Сутнасьць дзейнасьці «Белай галерэі» вызначыла зацікаўленасьць прастораю, мастацтвам інсталяцыі, постмінімалістычнай адкрытасьцю на прадмет і экспрэсію. Прынцыповай задачай галерэі была спроба вылучэньня, а потым інтэграцыі люблінскага творчага асяродку, студэнтаў і выпускнікоў тадышняга Інстытуту мастацкага выхаваньня Ўнівэрсытэту імя Марыі Кюры-Складоўскай. Гэтая праграма прадугледжвала стварэньне альтэрнатыўнай, постунівэрсытэцкай прасторы для кантактаў і сумесных пошукаў. У «Белай» дэбютавалі, між іншых, Міраслаў Машлянка, Войцех Гілевіч, Робэрт Кусьміроўскі, Эліза Гейлі, Марыюш Таркавян, Міхал Стахыра, Богна Бурска. Апрача таго, наступныя выставы дэманстравалі творчасьць мастакоў, прызнаных у Польшчы й сьвеце. Да мастакоў, якія супрацоўнічалі з галерэяй, належалі Мікалай Смачыньскі, Гжэгаж Кляман, Ян Грыка, Марэк Кіеўскі, Міраслаў Філонік, Лявон Тарасэвіч, Кшыштаф Салавей, Дарота Падляска, Робэрт Мацеюк, а таксама Хорст Сагунскі, Франк Фітцэк, Сігрун Якубашке, Хэнк Віш. З 1996 году галерэя ладзіць «Малады форум мастацтва» — цыклічную прэзэнтацыю творчасьці студэнтаў і выпускнікоў Мастацкага факультэту UMCS.

Аднак істотную ролю выконвалі вялікія калектыўныя выставы, якія ладзіліся й па-за галоўнай сядзібай галерэі, займаючы стaрадаўні павізытоўскі кляштар, у якім месьціцца люблінскі Цэнтар культуры («Вежа баб», 1985, «Белае танга», 1988, «Белая гвардыя», 1992, «Біланс-балянс», 1993, «Увага! жывапіс», 2003, «Нова Бела», «Трансгрэсія ўяўленьня», «Генэральны рамонт» і «Альтэрнатыўная калекцыя», 2005–2009). Чарговыя прэзэнтацыі, якія тактоўна ўмешваліся ў характар наяўнай прасторы, стваралі татальны мастацкі прадмет, увязваючы складаную сыстэму памяшканьняў, калідораў, заляў, але таксама й гледачоў, якія адкрывалі новыя дачыненьні паміж прадметам і прасторай. Адной з галоўных тэмаў для рэфлексіі было мастацтва інсталяцыі, падсумаванае ў 1996–1998 гадах праектам «Новыя прасторы мастацтва», які суправаджаўся двухтомным апісаньнем падзеяў у культуры за 20 гадоў. Гэты від творчасьці азначае дзеяньне ў актуальнай прасторы праз рэальнае ўмяшаньне ў ейны парадак. Гэта была супрацьлегласьць мадэрністычнай галерэі тыпу white cube.

Наступныя выставы, што адбываліся ў «Белай», прапанавалі новыя падыходы да мастацкага прадмету, скончанага, замкнёнага, аднaзначна акрэсьленага. У новым падыходзе ён няспынна сустракаецца з прасторай, ствараючы дыялёг, пастаянны працэс пераўтварэньня. Спэцыфіка галерэі — гэта адметнае, прысутнае ў многіх працах сутыкненьне мінуўшчыны, застылай у выстаўленым прадмеце, мінуўшчыны, выяўленай у паднішчанасьці, крохкасьці, са своеасаблівай актуалізацыяй у кантэксьце іншых элемэнтаў і атачэньня. Гэтая праграма спалучала надзвычай манумэнтальныя, прасторавыя, жывапісныя працы Лявона Тарасэвіча з эфэмэрнымі, сатканымі з натуральных элемэнтаў кампазыцыямі Міраслава Машлянкі, здыманыя слаі тынку ў «Трансфэры» Мікалая Смачыньскага й надзвычай крохкія, далікатныя творы Яна Грыкі, выкананыя з мукі.

Мэтафорыку белі ў «Белай галерэі» можна інтэрпрэтаваць паводле ўзору постмадэрнізму, як своеасаблівую гульню з традыцыяй мадэрністычнага музэю-галерэі — ізаляванай ад рэчаіснасьці прасторы, у якой белыя сьцены служаць нэўтральным фонам да карціннай нарацыі, што ілюструе фармальны экспэрымэнт. Прэзэнтацыі ў «Белай» рознымі спосабамі актывізавалі суровую, простую прастору галерэі, уводзячы гледача ў сфэру, пазначаную часам, — да павольнага, паступовага прачытаньня сканструяванага наноў месца, у якім зьяўляўся будзённы прадмет.

Цяперашняя дзейнасьць галерэі скіраваная да «асвойваньня» месца — новай сядзібы на вул. Нарутовіча. Іхны дворык («Падворак мастацтва») паступова запаўняецца працамі мастакоў розных пакаленьняў (сярод іх творы Ядвігі Савіцкай, групы «Рэчыва», Яна Грыкі, Міхала Стахыры, Томаша Беляка, Каміла Станьчака, Ілоны Ошуст і іншых), рэалізаваных in situ. Яны ператвараюць колішнюю прастору ў новы «зачараваны сад» мастацтва. Такім чынам, «Белая галерэя» працягвае праграму, якая ўзыходзіць да авангарду — зьмяненьне рэчаіснасьці праз мастацкую інтэрвэнцыю.

Галерэя «Ліпова, 13»

Галерэя «Ліпова, 13» была створаная як выстаўная прастора Люблінскага таварыства заахвочваньня мастацтва (Zachęty, LTZSP) у 2010 годзе. Цяперашняй дзейнасьці галерэі папярэднічала стварэньне калекцыі LTZSP, якая мела папулярызаваць сучаснае мастацтва. Дзейнасьць люблінскай Захэнты распачалася ў 2005 годзе ў межах праграмы Міністэрства культуры «Знакі часу» й набыла шматвымерны характар, які рэалізаваўся ў часовых выставах, навуковых сэсіях, канфэрэнцыях, дакладах, урэшце, у падрыхтоўцы публікацыяў пра сучаснае мастацтва. Праграмны стрыжань, аднак, вызначыўся праз характар калекцыі, якая прэзэнтавала, з аднаго боку, авангардную традыцыю люблінскіх мастацкіх колаў (першымі былі купленыя працы Уладзімежа Бароўскага й Мікалая Смачыньскага), а зь іншага — актуальнае мастацтва, узоры якога знаходзіліся й у сфэры зацікаўленасьці іншых люблінскіх галерэяў.

Аўтары праграмы збору калекцыі пісалі: «Першыя закупкі вызначылі дзьве ключавыя пэрспэктывы, паводле якіх зьбіраліся творы: адна — МАТЭРЫЯ (Ў) ПРАСТОРЫ — ахоплівае мадэрністычную рэфлексію над аўтаноміяй мастацкага вобразу, яго статусам, матэрыяй, прысутнасьцю ў прасторы; другая — МАСТАЦТВА ІДЭІ — ІДЭЯ МАСТАЦТВА — згадвае мастацтва авангарду й зьвязаную зь ім ідэю мастацтва «ангажаванага» перадусім у паэтыку канцэптуалізму. Гэта дазваляе разьвіваць КАЛЕКЦЫЮ ў розных кірунках. У межах рэалізацыі праекту мы прагнем і надалей практыкаваць двухкірункавае прачытаньне: сучаснага мастацкага экспэрымэнту праз прызму мінуўшчыны й разам з тым праз прызму сучаснага экспэрымэнту, што дазволіць прасачыць дынамічную прыроду мастацтва. Аднaчасна мы бачым КАЛЕКЦЫЮ як адкрыты код, прапанову, не абцяжараную догмамі. Аднак мы хочам, каб яна мела ўласную тоеснасьць, якая паважае згаданыя прынцыпы й канкрэтызуецца праз угрунтаванасьць у люблінскім кантэксьце».

LTZSP было задуманае як таварыства, што аб'ядноае розныя люблінскія творчыя колы, ня столькі рэалізуючы іхныя паасобныя праграмы, колькі актуалізуючы іх веды пра культурную палітыку мясцовага самакіраваньня й Міністэрства культуры. Роля таварыства — інтэграцыя люблінскага мастацкага асяродздзя й інтэрпрэтацыя ранейшых мастацкіх праектаў у кантэксьце новых зьяваў і выклікаў у мастацтве.

У першую Ўправу таварыства ўвайшлі й працуюць Вальдэмар Татарчук, які прадстаўляе Асяродак пэрформансу, Яланта Мендэровіч, зьвязаная з галерэяй BWA, Зьбігнеў Собчук, які кіруе галерэяй «Конт», мастак Яраслаў Казяра й Марцін Лахоўскі з Інстытуту гісторыі мастацтва Люблінскага каталіцкага ўнівэрсытэту (KUL).

Сярод твораў, сабраных у люблінскай Захэнце, між іншага, ёсьць працы Міраслава Балкі, Зоф'і Кулік, Дамініка Леймана, Юзэфа Рабакоўскага, Лявона Тарасэвіча, а таксама Элізы Гейлі, Зьдзіслава Квяткоўскага, Славаміра Марца — мастакоў, зьвязаных зь люблінскім асяродзьдзем. На аснове сваёй калекцыі люблінская Захэнта арганізавала вялікія прагляды сучаснага мастацтва: «Пульс фатаграфіі» ў Сэмінарах культуры (2009) і «Сіла Мастацтва» ў Львоўскім палацы мастацтва (2010).

Галерэя «Ліпова, 13» мае характар своеасаблівай лябараторыі. Паводле ідэі калекцыі, яна паказвае актуальныя тэндэнцыі ў мастацтве, зьвязаныя з новымі сродкамі й мэдыямі. Гэты характар адлюстроўвалі, напрыклад, выстава «Пасьлядоўнасьці» (2010), якая прэзэнтавала дасягненьні майстэрні Гжэгажа Кавальскага (Акадэмія мастацтва ў Варшаве), мультымэдыяльны праект пад назваю «atomy+bity», а таксама наватарскія пошукі ў рамках жывапісу, малюнку ці інсталяцыі (Славамір Томан, Томаш Малец), выставы, што адгукаюцца на зьявы поп-культуры («Punk's not dead»). Галерэя ўдзельнічае ў сумесных фэстывальных праектах, такіх як «ТрансЭўропа» (2011), стаўшы адкрытым асяродкам мастацкага жыцьця ў Любліне. Супрацоўнічаючы з Інстытутам гісторыі мастацтва KUL і Мастацкім факультэтам UMCS, яна рэгулярна праводзіць адкрытыя чытаньні, разглядаючы зьявы мінуўшчыны мастацтва праз прызму сучасных праблемаў і дасьледчых мэтадаў.

Разьмяшчэньне галерэі ў гандлёвым цэнтры Любліну «Plaza» дазваляе няспынна сутыкаць мастацкія праблемы з сучасным рынкам у ягоных прапагандысцкім і камэрцыйным вымярэньнях.

Марцін Лахоўскі (нар. 1975) — *ад'юнкт у Інстытуце гісторыі мастацтва Каталіцкага Люблінскага ўнівэрсытэту. Займаецца сучасным мастацтвам і гісторыяй мастацкай крытыкі. Апублікаваў кнігу «Авангард паводле інстытуцыі. Пра спосабы прэзэнтацыі мастацтва ў ПНР». Цяпер займаецца пытаньнямі сучаснага мастацтва й ягонага дачыненьня да ваеннага досьведу.*

Галерэя «Конт» / Galeria «Kont»
Акадэмічны цэнтар культуры «Студэнцкая хатка» / «Chatka Żaka» UMCS
ul. Zana 11, 20-601 Lublin,
www.kont.umcs.lublin.pl
e-mail: kont@kont.art.pl

Галерэя «Ліпова, 13» / Galeria «Lipowa 13»
Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
ul. Lipowa 13, 20-024 Lublin
www.zacheta.lublin.pl
e-mail: info(at)zacheta.lublin.pl
Старшыня: Zbigniew Sobczuk



Jarosław Koziara



Ярaслаў Казяра, «Свабоднае плаваньне» трансмежны land art на польска-ўкраінскай мяжы ў ваколіцах мястэчка Гарадзішча (PL) - Угрынаў (UA). Фота: Войцех Пацэвіч

Jarosław Koziara, „Swobodny przepływ”, transgraniczny land art na granicy polsko-ukraińskiej w okolicach miejscowości Horodyszcze (PL) - Uhrynów (UA). Fot. Wojciech Pacewicz

Некаторыя культурніцкія падзеі ў Любліне

Апрацавалі Моніка Колба, Павел Лаўфэр

Яраслаў Люстых, «Ідэнтыфікацыі», Фестываль Open City /Адкрыты горад, Люблін, 2010. Фота: Гжэгаж Корнэт

Jarosław Lustych, „Identyfikacje", Festiwal Open City /Otwarte Miasto, Lublin, 2010. Fot. Grzegorz Kornet

Фэстываль лэнд-арту / Landart Festival

Галоўнай ідэяй фэстывалю зьяўляецца злучэньне мастацтва з прыродай, стварэньне мастацтва пры дапамозе прыродных рэсурсаў, сучаснага краявіду й прасторы. Фэстываль мае наблізіць сустрэчу гледачоў з мастацтвам непасрэдна ў натуральным краявідзе, шырэй распаўсюдзіць экалягічныя каштоўнасьці.

Арганізатар:
Маршалкоўскі пасад Люблінскага ваяводзтва
www.landart.lubelskie.pl

Карнавал штукароў / Carnaval Sztuk-Mistrzów

Фэстываль-відовішча з памежжа новага цырку й тэатру ў гарадзкой прасторы. Улучае таксама сэмінары для пачаткоўцаў і прафэсійных адэптаў цыркавога мастацтва. Карнавал узьнік як працяг і развіцьцё Фэстывалю штукароў.

Арганізатар:
Канцылярыя прэзыдэнта гораду Любліну — Бюро маркетынгу гораду Любліну
Сэмінары культуры
kontakt@sztukmistrze.eu
www.sztukmistrze.eu

Міжнародны фэстываль пэрформансу / Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance

Адным з прынцыпаў Плятформы пэрформансу ў Любліне зьяўляецца прэзэнтацыя розных шляхоў, стратэгіяў і кірункаў разьвіцьця гэтага мастацтва. У фэстывалі бяруць удзел мастакі з усяго сьвету, якія належаць да розных пакаленьняў. У праграме фэстывалю мастацкая практыка настолькі ж важная, як тэорыя мастацтва й адукацыя. Апрача паказаў пэрформансу адбываюцца сэмінары, даклады, дыскусіі, выставы, мультымэдыйныя прэзэнтацыі ды кінапаказы.

Арганізатар:
Галерэя «Лябірынт» / Galeria Labirynt
galeria@labirynt.com
www.labirynt.com

Міжнародная біенале «Ўсходні салён мастацтва» / Międzynarodowe Biennale «Wschodni Salon Sztuki»

Міжнароднае мерапрыемства конкурснага характару, скіраванае да мастакоў з Польшчы, Украіны, Беларусі й Літвы, прадугледжвае міждысцыплінарную форму прагляду выяўленчага мастацтва.

Арганізатар:
Люблінская акруга Саюзу польскіх мастакоў
zpapartlublin@neostrada.pl
www.zpaplublin.pl

Міжнародны фэстываль «Найстарэйшыя песьні Эўропы» / Międzynarodowy Festiwal «Najstarsze Pieśni Europy»

Падчас фэстывалю дэманструюцца самыя старажытныя сьведчаньні традыцыйнай культуры розных рэгіёнаў Эўропы. Кожнаму фэстывалю папярэднічаюць этнамузычныя дасьледаваньні, якія праводзяцца навуковымі асяродкамі з розных краінаў. Фэстываль суправаджаецца сэмінарамі традыцыйнага танцу з розных рэгіёнаў Эўропы, а таксама дыскусіямі, выставамі й дакладамі.

Арганізатар:
Цэнтар міжкультурных ініцыятываў «Ростані» / Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych «Rozdroża»
Фонд «Музыка памежжа» / Fundacja Muzyka Kresów
rozdroza.lublin@gmail.com
www.npe-festiwal.pl

Міжнародны фэстываль «Тэатральныя канфрантацыі» / Międzynarodowy Festiwal «Konfrontacje Teatralne»

Адзін з самых вядомых і значных тэатральных фэстываляў Польшчы. Мае на мэце паказаць гледачам розныя тэатральныя традыцыі й формы. Кожны фэст канцэнтруецца вакол канкрэтнай культурнай або грамадзкай праблемы.

Арганізатар:
Цэнтар культуры ў Любліне
konfrontacje@ck.lublin.pl
www.konfrontacje.pl

«L² — падвойная моц культуры Любліну й Львову»

Гэта праект доўгатэрміновага мастацкага й культурнага абмену паміж творчымі асяродзьдзямі Любліну й Львову. Ён прадугледжвае абмен ідэямі, ведамі, досьведам, know-how у сфэры культуры й мастацтва. «L²» дае магчымасьць сустрэцца найперш прадстаўнікам «маладога», «экспэрымэнтальнага», незалежнага, альтэрнатыўнага, актуальнага, сучаснага мастацтва Польшчы й Украіны.

Арганізатар:
Фонд Транс Культура
Сэмінары культуры
m.artemiuk@warsztatykultury.pl
www.warsztatykultury.pl

Форум сучаснага танцу / Forum Tańca Współczesnego

Адбываецца чатыры разы на год, разам са зьменамі пораў году: увесну, улетку, увосень і ўзімку. Гэта цыкль спэктакляў, кінапаказаў, сэмінараў танцу й дакладаў, які мае на мэце паказаць самыя цікавыя дасягненьні тэатраў танцу з усяго сьвету.

Арганізатар:
Люблінскі тэатfр танцу — Цэнтар культуры ў Любліне
taniec@ck.lublin.pl
www.ltt.art.pl

Міжнародны Фэстываль маладога кіно «Поўны мэтраж» / Międzynarodowy Festiwal Młodego Kina «Pełny Metraż»

Ідэяй фэстывалю зьяўляецца прэзэнтацыя выключна поўнамэтражных фільмаў, якія паўсталі ў плыні незалежнага кіно. Фэстываль мае характар прагляду самых цікавых аўтарскіх фільмаў апошняга часу. Адбываецца ў форме конкурсу.

Арганізатар:
Кінатэатар «Праект» — Цэнтар культуры ў Любліне
kinoteatrprojekt@o2.pl
www.kinoteatrprojekt.pl

Фэстываль невялікіх тэатраў / Festiwal Teatrów Niewielkich

Формула фэстывалю прадугледжвае сумесную творчую прысутнасьць аматараў і прафэсійных актораў. Фэстываль стварае магчымасьць рабіць самастойны тэатар без пастаноўшчыкаў, рэжысэраў, сцэнографаў, адміністратараў, драматургаў. Да ўдзелу запрашаюцца перадусім тыя, хто жыве ў мястэчках і вёсках.

Арганізатар:
Ваяводзкі цэнтар культуры ў Любліне
ftn.lublin@gmail.com
www.ftnlublin.wordpress.com

Міжнародныя сустрэчы тэатраў танцу / Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Мэтамі спатканьняў зьяўляюцца паказ найцікавейшых мастацкіх прапановаў прафэсійных тэатраў танцу з усяго сьвету, прасоўваньне польскіх артыстаў, якія шукаюць магчымасьці прэзэнтацыі й дыскусіі, а таксама падтрымка аматарскіх калектываў.

Арганізатар:
Люблінскі тэатар танцу — Цэнтар культуры
taniec@ck.lublin.pl
www.dancefestival.lublin.pl

Агульнапольскі студэнцкі тэатральны фэстываль «Кантэстацыі» («Выразы пратэсту») / Studencki Ogólnopolski Festiwal Teatralny «Kontestacje»

«Кантэстацыі» — гэта агляд студэнцкіх тэатраў, арганізаваны студэнтамі з кола Акадэмічнага цэнтру культуры «Студэнцкая хатка». Галоўнай ідэяй фэстывалю зьяўляецца шырока зразуметы пратэст супраць рэчаіснасьці, а таксама прапаганда тэатру сярод студэнтаў.

Арганізатар:
Акадэмічны цэнтар культуры «Студэнцкая хатка» / «Chatka Żaka»
kontestacje@ack.lublin.pl
www.kontestacje.ack.lublin.pl

Міжнародны фэстываль народнай музыкі «Фальклёрныя Мікалайкі» / Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej «Mikołajki Folkowe»
Самы стары й адзін з самых вялікіх у Польшчы фэстываляў традыцыйнай музыкі, а таксама яе папулярызатараў сярод сучасных слухачоў.

Арганізатар:
Аркестар Сьвятога Мікалая
mikolaje@poczta.umcs.lublin.pl
www.mikolajki.folk.pl

Лютлінскі джазавы фэстываль / Lublin Jazz Festiwal
Прадстаўляе выбітных джазавых музыкаў з усяго сьвету. Сваёй ідэяй фэстываль узыходзіць да дасягненьняў «Люблінскіх джазавых спатканьняў», дзе многія гады таму дэбютавалі выбітныя польскія творцы, такія як Станіслаў Сойка ці Эва Бэм.

Арганізатар:
Цэнтар культуры ў Любліне
impresariat@ck.lublin.pl
www.lublinjazz.pl

Фэстываль музычнай традыцыі й авангарду «Коды» / Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej «Kody»
«Коды» сутыкаюць музычную традыцыю з сучаснасьцю. Гэта сутыкненьне й альянс архаічнай музыкі з джазам, электронікай, сучаснай клясычнай музыкай, саюз канону з гукавым экспэрымэнтам. Бальшыня прадстаўленых падчас фэстывалю праектаў — прэм’еры.

Арганізатары:
Цэнтар міжкультурных творчых ініцыятываў «Ростані»
Фонд «Музыка памежжа»
Кантакт:
info@kody-festiwal.pl
www.kody-festiwal.pl

Літаратурны фэстываль «Горад паэзіі» / Festiwal Literacki «Miasto Poezji»
Імпрэза з арыгінальнай і татальнай формулай ствараецца найперш жыхарамі гораду. Паэтычныя сустрэчы адбываюцца ў школах, паркавых алеях, у аўтобусах, прыватных кватэрах, шпіталях і нават турмах. У межах фэстывалю арганізуюцца таксама хэпэнінгі, пэрформансы, ствараюцца графіці, фрэскі, адбываюцца канцэрты, спэктаклі, кінапаказы.

Арганізатар:
Цэнтар «Гродзкая брама» — Тэатар NN / Osrodek «Brama Grodzka» — Teatr NN
Інстытут польскай філялёгіі KUL
teatrnn@tnn.lublin.pl
www.miastopoezji.pl

Шматкультурны Люблін / Wielokulturowy Lublin
Цыкль імпрэзаў, што прэзэнтуюць разнароднасьць культураў нацыянальных і рэлігійных меншасьцяў Любліну, іх суіснаваньне й узаемазалежнасьць. Праект не датычыцца іх традыцыі й мінуўшчыны, а дасьледуе сучасную шматкультурнасьць гораду. Галоўная ідэя фэстывалю — прасоўваньне талерантнасьці й міжкультурнага дыялёгу.

Арганізатар:
Цэнтар культуры ў Любліне
pracowniaslowa@ck.lublin.pl
www.ck.lublin.pl

Ноч культуры / Noc Kultury
Яе называюць культурнай маніфэстацыяй Любліну. Гэта адзіная ноч у годзе, калі культура прысутнічае ў масавым маштабе амаль паўсюдна, асабліва ў цэнтры й у Старым горадзе. Вуліцы, завулкі й плошчы зь вечару да раніцы запоўненыя культурнымі падзеямі. Мастакі паказваюць свае праекты, падрыхтаваныя адмыслова для гэтай нагоды, гледачоў чакаюць адкрытыя тэатры, музэі, канцэртныя залі.

Арганізатар:
Сэмінары культуры
Філіял Цэнтру культуры ў Любліне
info@nockultury.pl
www.nockultury.pl

Фэстываль тэатраў Сярэдняй Эўропы «Суседзі» / Festiwal Teatrów Europy Środkowej «Sąsiedzi»
Прэзэнтуе дасягненьні тэатраў з Усходняй і Сярэдняй Эўропы, ня толькі прафэсійных, але і незалежных і альтэрнатыўных творцаў.

Арганізатар:
Цэнтар культуры ў Любліне
ksenia@ck.lublin.pl
www.festiwal-sasiedzi.pl

Фэстываль мастацтва ў публічнай прасторы «Open Sity» («Адкрыты горад») / Festiwal sztuki w przestrzeni publicznej «Open City» («Otwarte Miasto»)
Заснаваны на ідэі перамяшчэньня твору мастацтва з прасторы музэю ў зьменлівае гарадзкое асяродзьдзе. Цягам месяцу мастакі ствараюць і паказваюць свае творы ў публічнай прасторы. Ідэя прадугледжвае, што мастацтва, упісанае ў адпаведнае месца, будзе жыва кантактаваць з гэтым месцам, з актуальнымі праблемамі канкрэтнай гарадзкой прасторы, пракамэнтуе або зьменіць тоеснасьць гэтай прасторы.

Арганізатары:
Цэнтар міжкультурных творчых ініцыятываў «Ростані»
info@opencity.pl
www.opencity.pl

Фэстываль апавядальнікаў «Даю слова…» / Festiwal Opowiadaczy «Słowo daję...»
Фэстываль, які культывуе цуд слова, заключаны ў гісторыях, расказаных апавядальнікамі з усёй краіны й удзельнікамі руху аднаўленьня традыцыяў апавяданьня storytelling revival. Фэстываль мае на мэце культываваньне жывога, размоўнага слова ў непасрэдным кантакце са слухачамі, перадачу забытых аповедаў народаў і культур.

Арганізатар:
Сэмінары культуры
animacjack@gmail.com
www.warsztatykultury.pl

ТэктураФэст. Дні контркультуры / TekturaFest. Dni Kontrkultury
Гэта нагода сустрэцца зь цікавымі контркультурнымі зьявамі, такімі як streetart, slam, squatting, канцэрты DIY, выставы, незалежнае кіно, тэатар, форум свабоды, а таксама ўзяць удзел у такіх ініцыятывах, як садовая партызанка, «Крытычная маса», fair trade. Усё гэта без датацыяў, спонсарынгу, незалежна, самастойна.

Арганізатар:
Прастора творчых дзеяньняў «Тэктура»
tektura.art.pl@gmail.com
www.tektura.wordpress.com

Niektóre wydarzenia kulturalne w Lublinie

Opracowanie Monika Kołba, Paweł Laufer



Landart Festiwal

Główną ideą festiwalu jest łączenie sztuki z naturą, tworzenie sztuki przy wykorzystaniu naturalnych zasobów, zastanego krajobrazu i przestrzeni. Festiwal ma na celu umożliwienie widzom bezpośrednie spotkanie ze sztuką w naturalnym krajobrazie, a także szerzenie wartości ekologicznych.

Organizator:
Urząd Marszałkowski Województwa Lubelskiego
www.landart.lubelskie.pl

Carnaval Sztuk-Mistrzów

Festiwal łączący widowiska z pogranicza nowego cyrku oraz teatru, które odbywają się w przestrzeni miasta. To także warsztaty dla początkujących i profesjonalnych adeptów sztuki cyrkowej. Carnaval wywodzi się i stanowi rozwinięcie Festiwalu Sztukmistrzów.

Organizator:
Kancelaria Prezydenta Miasta Lublin – Biuro Marketingu Miasta Lublin
Warsztaty Kultury
kontakt@sztukmistrze.eu
www.sztukmistrze.eu

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance

Jednym z założeń Performance Platform Lublin jest prezentacja różnorodnych dróg, strategii i kierunków performansu.
W festiwalu biorą udział artyści z całego świata, należący do różnych generacji. W programie festiwalu praktyka artystyczna jest równie ważna jak teoria sztuki i edukacja. Oprócz pokazów sztuki performans odbywają się warsztaty, wykłady, dyskusje, wystawy, prezentacje multimedialne i projekcje filmów.

Organizator:
Galeria Labirynt
galeria@labirynt.com
www.labirynt.com

Międzynarodowe Biennale „Wschodni Salon Sztuki"

Międzynarodowa impreza o charakterze konkursowym, skierowana do artystów z Polski, Ukrainy, Białorusi i Litwy, zakładająca interdyscyplinarną formułę przeglądu twórczości plastycznej.

Organizator:
Okręg Lubelski Związku Polskich Artystów Plastyków
zpapartlublin@neostrada.pl
www.zpaplublin.pl

Międzynarodowy Festiwal „Najstarsze Pieśni Europy"

Podczas festiwalu prezentowane są najstarsze muzyczne świadectwa kultury tradycyjnej z różnych regionów Europy. Każdą edycję poprzedzają badania etnomuzykologiczne, prowadzone wspólnie z ośrodkami naukowymi z różnych krajów. Festiwalowi towarzyszy nauka tradycyjnych tańców z różnych regionów Europy, a także wystawy, dyskusje i wykłady.

Organizator:
Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża"
Fundacja Muzyka Kresów
rozdroza.lublin@gmail.com
www.npe-festiwal.pl

Międzynarodowy Festiwal „Konfrontacje Teatralne"

Jeden z najbardziej znanych i cenionych festiwali teatralnych w Polsce. Ma na celu ukazywanie odbiorcom różnych tradycji i form teatralnych. Kolejne edycje festiwalu koncentrują się wokół konkretnego problemu kulturowego lub społecznego.

Organizator:
Centrum Kultury w Lublinie
konfrontacje@ck.lublin.pl
www.konfrontacje.pl

L^2 – potęgowanie kultury Lublina i Lwowa

To projekt długotrwałej wymiany artystyczno-kulturalnej pomiędzy środowiskiem twórców z Lublina i Lwowa. Zakłada on wymianę idei, wiedzy, doświadczeń, know-how w obszarze sztuki i kultury.
L^2 daje możliwość spotkania przede wszystkim przedstawicieli „młodej", poszukującej, niezależnej, alternatywnej, aktualnej, nowoczesnej sztuki i kultury Polski i Ukrainy.

Organizator:
Fundacja Trans Kultura
Warsztaty Kultury
m.artemiuk@warsztatykultury.pl
www.warsztatykultury.pl

Forum Tańca Współczesnego

Odbywa się cztery razy do roku, wraz ze zmieniającymi się porami roku: wiosną, latem, jesienią i zimą. Jest to cykl spektakli, projekcji filmów, warsztatów tańca i wykładów, mających na celu zaprezentowanie najciekawszych dokonań teatrów tańca z całego świata.

Organizator:
Lubelski Teatr Tańca – Centrum Kultury w Lublinie
taniec@ck.lublin.pl
www.ltt.art.pl

Międzynarodowy Festiwal Młodego Kina „Pełny Metraż"

Ideą festiwalu jest prezentowanie wyłącznie filmów pełnometrażowych powstałych w nurcie kina niezależnego. Festiwal ma charakter przeglądu najciekawszych autorskich filmów niezależnych ostatniego okresu. Odbywa się on w formule konkursu.

Organizator:
Kinoteatr Projekt – Centrum Kultury w Lublinie
kinoteatrprojekt@o2.pl
www.kinoteatrprojekt.pl

Festiwal Teatrów Niewielkich

Formuła festiwalu przewiduje współobecność twórczą amatorów i aktorów zawodowych. Festiwal stwarza możliwość budowania teatru na własną rękę, teatru bez inscenizatorów, reżyserów, scenografów, administratorów, dramaturgów. Do uczestnictwa zapraszane są szczególnie osoby mieszkające w mniejszych ośrodkach miejsko-wiejskich.

Organizator:
Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie
ftn.lublin@gmail.com
www.ftnlublin.wordpress.com

Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

Celem Spotkań jest zarówno prezentacja najciekawszych propozycji artystycznych, prezentowanych przez profesjonalne teatry tańca z całego świata, jak też promowanie polskich artystów poszukujących możliwości prezentacji i dyskusji oraz wspieranie zespołów amatorskich.

Organizator:
Lubelski Teatr Tańca – Centrum Kultury
taniec@ck.lublin.pl
www.dancefestival.lublin.pl

Studencki Ogólnopolski Festiwal Teatralny „Kontestacje"

„Kontestacje" są przeglądem teatrów studenckich, organizowanym przez studentów zrzeszonych przy Akademickim Centrum Kultury „Chatka Żaka". Myślą przewodnią festiwalu jest szeroko pojęta kontestacja zastanej rzeczywistości oraz propagowanie teatru wśród studentów.

Organizator:
Akademickie Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka"
kontestacje@ack.lublin.pl
www.kontestacje.ack.lublin.pl

Яраслӑў Казяра, «Вока Цадыка», Фестываль Open City /Адкрыты горад, Люблін, 2010. Фота: Гжэгаж Корнэт
Jarosław Koziara, „Oko Cadyka", Festiwal Open City /Otwarte Miasto, Lublin, 2010. Fot. Grzegorz Kornet

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej „Mikołajki Folkowe"

Najstarszy i jeden z największych w Polsce festiwali prezentujących muzykę, która czerpie z kultury tradycyjnej, a także popularyzujących ją wśród współczesnych odbiorców.

Organizator:
Orkiestra Świętego Mikołaja
mikolaje@poczta.umcs.lublin.pl
www.mikolajki.folk.pl

Lublin Jazz Festiwal

Prezentuje wybitnych muzyków jazzowych z całego świata. W swej idei festiwal nawiązuje do dokonań Lubelskich Spotkań Jazzowych, gdzie przed laty debiutowali wybitni polscy artyści, jak choćby Stanisław Soyka, czy też Ewa Bem.

Organizator:
Centrum Kultury w Lublinie
impresariat@ck.lublin.pl
www.lublinjazz.pl

Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej „Kody"

Kody zderzają muzyczną tradycję ze współczesnością. To konfrontacja i alians muzyki archaicznej z elektroniką, jazzem, współczesną muzyką klasyczną, sojusz kanonu z dźwiękowym eksperymentem. Większość prezentowanych podczas festiwalu projektów to premiery.

Organizatorzy:
Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża"
Fundacja Muzyka Kresów
Kontakt:
info@kody-festiwal.pl
www.kody-festiwal.pl

Festiwal Literacki „Miasto Poezji"

Wydarzenie o oryginalnej, totalnej formule – tworzone przede wszystkim przez mieszkańców miasta. Spotkania poetyckie odbywają w szkołach, alejkach parkowych, w autobusach, mieszkaniach prywatnych, szpitalach, a nawetwięzieniach. W ramach festiwalu organizowane są także happeningi, performanse, powstają murale, graffiti, grane są koncerty, spektakle, odbywają się projekcje filmowe.

Organizator:
Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN"
Instytut Filologii Polskiej KUL
teatrnn@tnn.lublin.pl
www.miastopoezji.pl

Wielokulturowy Lublin

Cykl wydarzeń, prezentujących różnorodność kultur, mniejszości narodowych i wyznaniowych w Lublinie, ich współistnienie i zależności. Projekt nie odwołuje się tylko do tradycji i przeszłości, ale przybliża współczesną wielokulturowość miasta. Główną ideą festiwalu jest promowanie tolerancji i dialogu międzykulturowego.

Organizator:
Centrum Kultury w Lublinie
pracowniaslowa@ck.lublin.pl
www.ck.lublin.pl

Noc Kultury

Nazywana manifestacją kulturalną Lublina, to jedyna noc w roku, kiedy kultura obecna jest na masową skalę niemal w każdej części miasta, zwłaszcza zaś w jego centrum i na Starym Mieście. Ulice, zaułki i place od wieczora do rana wypełnione są wydarzeniami kulturalnymi. Artyści prezentują swoje dokonania przygotowane specjalnie na tę okazję, na widzów czekają otwarte teatry, muzea, galerie, sale koncertowe.

Organizator:
Warsztaty Kultury
Filia Centrum Kultury w Lublinie
info@nockultury.pl
www.nockultury.pl

Festiwal Teatrów Europy Środkowej „Sąsiedzi"

Prezentuje dokonania teatrów z regionu Europy Środkowo-Wschodniej, nie tylko profesjonalnych, ale także twórców niezależnych i alternatywnych.

Organizator:
Centrum Kultury w Lublinie
ksenia@ck.lublin.pl
www.festiwal-sasiedzi.pl

Festiwal sztuki w przestrzeni publicznej „Open City / Otwarte Miasto"

Opiera się na idei uwolnienia działa sztuki od przestrzeni muzeum, na rzecz zmiennego otoczenia miasta. Przez miesiąc artyści tworzą i prezentują swoje dzieła w przestrzeni publicznej. Idea zakłada, by sztuka wpisana i czerpiąca z dziejowego kontekstu danego miejsca oraz współczesnych problemów konkretnej przestrzeni miejskiej, stała się tej przestrzeni komentarzem lub redefinicją.

Organizatorzy:
Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża"
info@opencity.pl
www.opencity.pl

Festiwal Opowiadaczy „Słowo daję..."

Festiwal kultywujący piękno słowa zawarte w niezwykłych historiach przedstawianych przez opowiadaczy z całego kraju oraz artystów działających w ramach ruchu odnowy tradycji opowiadania historii storytelling revival. Festiwal ma na celu kultywowanie żywego, mówionego słowa w bezpośrednim kontakcie ze słuchaczami, prezentowanie zapomnianych opowieści narodów i kultur.

Organizator:
Warsztaty Kultury
animacjack@gmail.com
www.warsztatykultury.pl

TekturaFest. Dni Kontrkultury

Jest to okazja, by spotkać się z ciekawymi działaniami kontrkulturowymi, takimi jak: streetart, slam, squatting, koncerty DIY, wystawy, kino niezależne, teatr, forum wolnościowe, a także wziąć udział w inicjatywach takich jak: partyzantka ogrodnicza, Masa Krytyczna, czy fair trade. Wszystko to bez dotacji, sponsoringu, niezależnie, na własną rękę.

Organizator:
Przestrzeń Działań Twórczych „Tektura"
tektura.art.pl@gmail.com
www.tektura.wordpress.com



Падпісана ў друк 03.10.2011. Фармат 70х100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 1974.

Выдавец І.П.Логвінаў. ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047

pARTisan 2011

16 Выпуск

& Kultura Enter





Паважаныя чытачы!

Калі вы жадаеце рэгулярна й своечасова атрымліваць кожны наступны нумар альманаху pARTisan па мінімальным рэдакцыйным прайсе, пакіньце свае кантакты (імя, прозьвішча, тэлефон ці адрас электроннай пошты) у рэдакцыі pARTisana.

Зьвязацца з намі можна па тэлефонах:
+029 6534838 (Артур Клінаў), +029 6198053 (Аля Сідаровіч)
ці праз e-mail:
arturklinov@yahoo.de / alja.sidarovicz@gmail.com